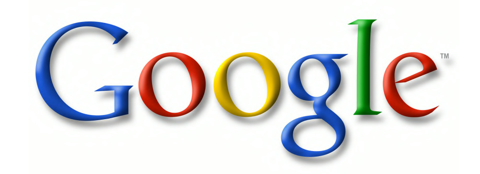
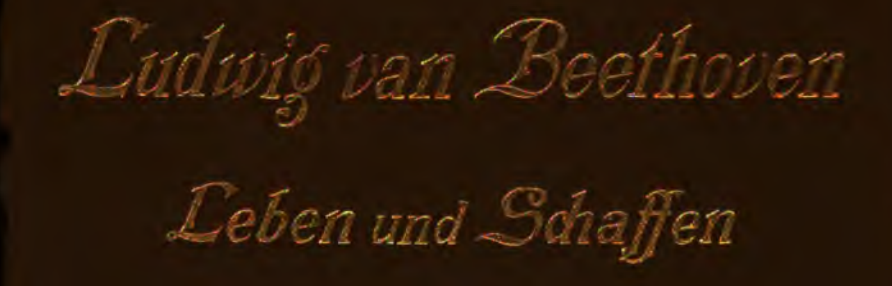




Ludwig van Beethoven

Leben und Schaffen

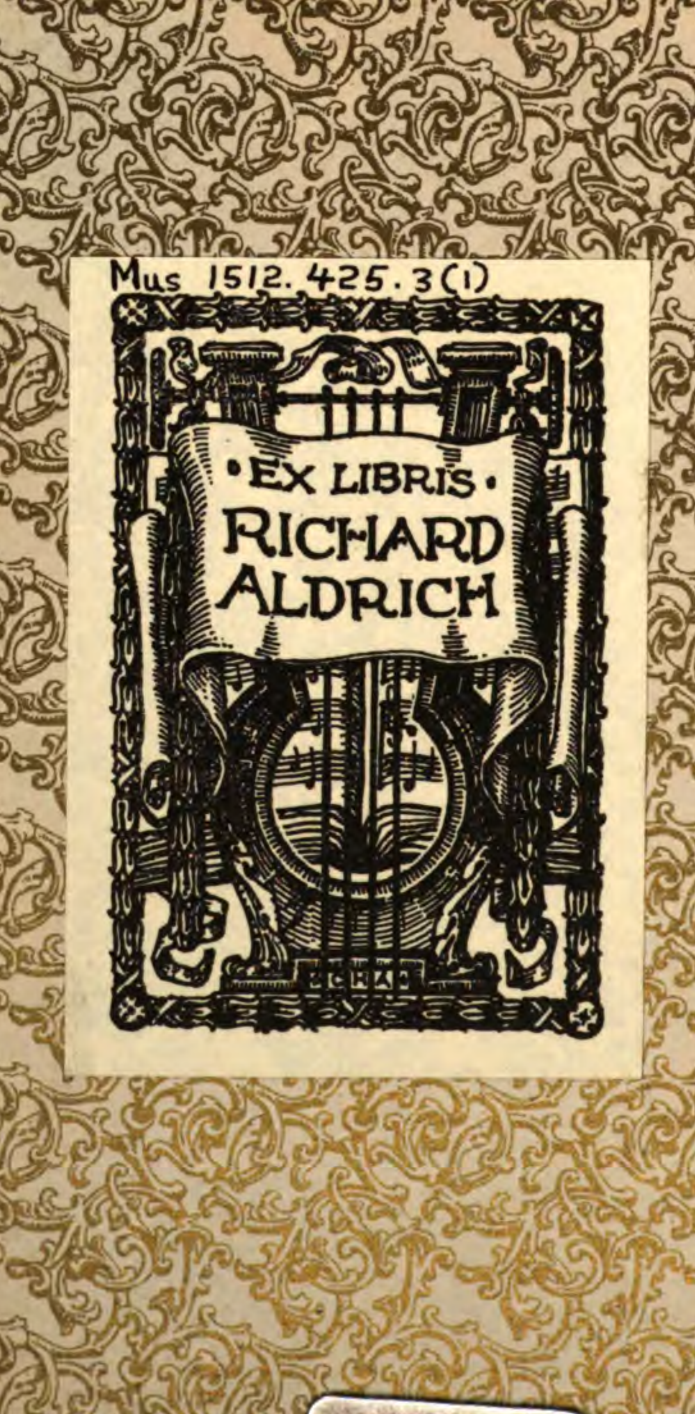
Von

Adolph Bernhard Marx

bearbeitet von

Prof. Dr. Gustav Behncke




·EX LIBRIS·
RICHARD
ALDRICH



DATE DUE
GAYLORD
PRINTED IN U.S.A.

2 vols. $6.00 n

m.s.a. Les
gm

Ludwig van Beethoven.

Erster Theil.

Ludwig van Beethoven

Leben und Schaffen.

Von

Adolph Bernhard Marx.

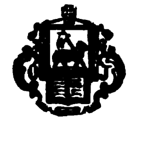
In zwei Theilen mit chronologischem Verzeichniss der Werke
und autographischen Beilagen.

Fünfte Auflage,
mit Berücksichtigung der neuesten Forschungen durchgesehen und vermehrt

von

Dr. Gustav Behncke.

Erster Theil.



Berlin 1901.
Verlag von Otto Janke.
Entd Stat. Hall. London.

Seiner geliebten Gattin

Therese,

der beglückenden Gefährtin im Leben und in allem Schaffen

der Freundin

Beethovens, Bachs, Händels, Glucks,

widmet dies Buch

der Verfasser.

Vorwort.

Beethoven schrieb im Jahre 1825 am 15. Juli aus der Sommerfrische Baden bei Wien einen Brief an den Verleger Moritz Schlesinger in Berlin, der mit einigen Auslassungen buchstäblich also lautet*):

„Mit grossem Vergnügen erhielt ich Ihre allgemeine Berl. Musik. Zeitung, und bitte sie mir selber immer theilhaftig zu machen, durch Zufall geriethen mir einige Blätter davon in die Hände worin ich den geistreichen Hr. Redakteur Hr. Marx sogleich erkannte, u. wünsche dass er fortfahre das Höhere und wahre Gebiet der Kunst immer mehr aufzudecken, welches gewinn für dieselbe sein wird, u. das blosse Silbenzählen etwas in abnahme bringen dürfte. — auf ihr Verlangen zeige ich ihnen an, dass ich ihnen 2 grosse neue Violinquartetten überlassen könnte" — (folgt die Mittheilung der geschäftlichen Bedingungen, und dann heisst es weiter): „gern werde ich ihnen auch zuweilen einen Beitrag einen Kanon oder d. g. zur B. allg. Z. liefern wenn man es wünschen wird — eilen sie nun mit der Antwort, damit (ich) grade diese 4tetten, welche ich wünschte, dass H. Marx zuerst zu gesicht bekäme, bei ihnen in Berlin erschienen."

*) Veröffentlicht von Nottebohm, 2. Beethoveniana 1887.

Wahrhaft seherische Worte des unsterblichen Tondichters, der die ideale Geistesrichtung und die hohe Sendung des jungen Musikschriftstellers Adolf Bernhard Marx frühzeitig klar erkannt hatte!

Diese Worte bedürfen keines erläuternden Zusatzes. Heute, mehr denn 75 Jahre, seit sie verkündet, wo „Ludwig van Beethoven Leben und Schaffen" fast 36 Jahre nach dem Tode des Verfassers in fünfter Auflage erscheint, sollen sie seinem Werke beim Uebertritt in das 20. Jahrhundert das Ehrengeleit geben. —

Der Herausgeber hat im Sinne seiner früheren rein biographischen Nacharbeit auch diesmal als seine Aufgabe erachtet, die neue Auflage, deren es bereits seit 2 Jahren bedurfte, nach Kräften mit Rücksicht auf die thatsächlichen Ermittelungen der neueren Beethoven-Forscher zu gestalten. Allerdings hat er dabei die von Hermann Deiters verfasste zweite Auflage des ersten Bandes der Thayerschen Biographie nicht im vollen Umfange seines Wunsches verwerthen können, da sie erst erschien, als der erste Band des vorliegenden Werkes schon in Druck gegeben war. Er hat nur von dem Abschnitte „Was hat Beethoven in Bonn komponirt" ausgiebigen Gebrauch machen können und mit aufrichtigem Dank gemacht, und zwar im chronologischen Verzeichniss der Kompositionen. Auch der Supplementband der Breitkopf-Härtelschen Gesamtausgabe der Werke Beethovens ist selbstverständlich für jenes Verzeichniss benutzt, wie auch die zweiten Beethoveniana Nottebohms. Für die Darstellung des äusseren Lebens aber hat er sich genöthigt gesehen, noch einmal auf den 2. und 3. Band Thayers zurückzugreifen und dabei besonders die Abschnitte Julia Guicciardi, Therese Brunswick und Therese Malfatti der Auffassung Thayers gemäss umzuarbeiten.

Eine entschiedene Bereicherung des Buches ist die Zuthat eines Namen- und Sachregisters, das längst ein dringendes Bedürfniss war, und mit dessen Ausarbeitung sich eine befreundete fleissige und umsichtige Hand Anspruch auf die Erkenntlich-

keit des Herausgebers, des Herrn Verlegers und der Leser erworben hat.

So mögen denn die Manen Beethovens dies Buch bei seinem neuen Hervortreten segnen, wie des Lebenden Auge huldvoll über dem aufstrebenden Jünger geleuchtet hat, ohne zu ahnen, dass dieser einst als Biograph einer der vornehmsten Dolmetscher seines Kunstschaffens und Propheten seines Ruhmes werden sollte.

Berlin, am 3. November 1901.

Gustav Behncke.

Vorrede zur vierten Auflage.

Ueber den obersten Grundsatz, welchen ich als Herausgeber dieses Werkes befolgen zu müssen glaubte, habe ich mich bereits in der Vorrede zur dritten Auflage ausgesprochen. Derselbe hat mich auch bei der Bearbeitung der vorliegenden vierten geleitet. Ich habe die Ergebnisse der seit 1874 hervorgetretenen Beethoven-Literatur dem Hauptzwecke dieser Biographie — den Künstler Beethoven aus seinen Werken und Schicksalen zu veranschaulichen und seine Stellung in der Entwicklungsgeschichte der Musik darzulegen — dienstbar und fruchtbringend zu machen gesucht. Hat doch der unterscheidende und werthbestimmende Charakter dieses Buches von jeher darauf beruht, dass es zu den eingehenden Darstellungen, welche das äussere Leben des Meisters gefunden, die nothwendige Ergänzung bildet, indem es tieferen Einblick in die Werkstätte seines Schaffens, in den Geistesgehalt seiner Kompositionen und in die kulturelle Bedeutung seines Erscheinens zu eröffnen und so das Unvergängliche an ihm gegenüber dem Vergänglichen ins Licht zu setzen trachtet, — ein Streben, welches gerade um der Auffassung willen, die Beethoven selbst über den Zweck seines Daseins und über seinen Beruf in Wort und That kundgegeben, so will es mir scheinen, historische Treue genannt werden darf. Denn wie hart und oft ihn auch Noth und Sorge erfasst haben mögen, wie schwer auch, in gewisser Beziehung Zeit seines Lebens, die Hand des Schicksals auf ihm gelegen: wir müssen anerkennen, dass er auch im Leiden die Natur eines ausserordentlichen Menschen nicht verleugnet und der Gefahr einer den Geist erdrückenden Wirkung

persönlichen Ungemachs seinen gewaltigen Willen in bewunderungswürdiger Weise entgegengesetzt hat. Möge auch aus seinen brieflichen und mündlichen Aeusserungen uns manche Klage, mancher Schmerzenslaut entgegentönen, wir vernehmen darin nicht den Ausdruck schwächlichen Verzagens oder trivialen Haders mit seinem Loose, sondern im Grunde nur den angstvollen Mahnruf an den Willen — nicht zu erliegen! Die Besorgniss, es könne seine Thatkraft von aussen her gelähmt und die Verwirklichung seiner künstlerischen Ideen durch den Kampf um die Existenz bedroht werden, wollte zur Erleichterung des Herzens ausgesprochen, nicht verschlossen werden. Daher sein berühmtes Wort: „Ich will dem Schicksal in den Rachen greifen". Und er hat es wahr gemacht, er hat das irdische Leid tief unter sich zurückgelassen, sein geistiger Lebensnerv ist ungeschädigt geblieben; und wenn das Schicksal auf sein Schaffen eingewirkt, so hat es dasselbe nicht gehemmt, sondern gehoben und geläutert wie seinen Charakter. Es kann dies denen gegenüber nicht oft genug gesagt werden, die den Einfluss äusserer Verhältnisse geltend machen wollen, um die, äusserlich gemessen, geringere Produktivität der letzten zwölf Jahre zu erklären, während man bedenken sollte, dass die letzten Werke, je gewaltiger sie waren, desto längerer Zeit bedurften, um auszureifen. Grade jenen Zeitraum durchzieht eine Kette von Misshelligkeiten, üblen Erfahrungen und Prüfungen aller Art, aber nur die Oberfläche seiner Seele gerieth dadurch in Bewegung; die Tiefe blieb, wie die Meerestiefe, von aussen her unbewegt, ihre Strömungen folgten eigenen Gesetzen.

Der Darsteller eines solchen Lebens würde mit der Wirklichkeit in Widerspruch gerathen, also unwahr sein, wenn er die Schilderung der äusserlichen Erlebnisse überwuchern liesse, wenn er durch menschliche Theilnahme verleitet würde, den widrigen Geschicken Beethovens eine grössere Wichtigkeit beizulegen, als sie in den Augen des Betroffenen selbst und gegenüber der Energie seines Wollens thatsächlich gehabt haben. Von dieser Ueberzeugung hat sich Marx als Biograph führen lassen, der Bearbeiter seines Werkes

würde sich gegen den Geist desselben versündigen und die Pietät gegen den Verfasser verletzen, wenn er jenen seiner Beethoven-Biographie wesentlichen Gesichtspunkt aufgeben wollte. Ich hoffe vor diesem schweren Fehler bewahrt geblieben zu sein.

Was nun die Aenderungen im Einzelnen betrifft, welche diese Ausgabe erfahren hat, so ist zunächst eine Reihe von Berichtigungen, besonders chronologischer Art, für nöthig befunden worden. An vielen Stellen, wo von der Zeit des Hervortretens der Kompositionen die Rede ist, werden sich die Spuren erneuter Durchsicht zeigen, ins Besondere hat der Katalog der Werke (Anhang II) unter Wahrung seiner allgemeinen Gestalt sich viele Korrekturen gefallen lassen müssen. Man wird manches wichtige Werk nicht mehr an seinem ehemaligen Platze wiederfinden, sondern einem früheren oder späteren Jahre zugewiesen sehen; manchem Fragezeichen, welches ehemals von der Unsicherheit der Datirung zeugte, wird man nicht wieder begegnen, so manches freilich hat auch stehen bleiben müssen — in Hoffnung genauerer Feststellung des Jahres. Denn gerade auf diesem Gebiete ist die Beethoven-Forschung immer noch in Fluss begriffen, trotz der zahlreichen Aufklärungen, welche durch den Scharfsinn und Fleiss des leider inzwischen aus dem Leben geschiedenen Nottebohm gewonnen worden sind. Möge bald ein geistig Ebenbürtiger in der Lage sein, seine Untersuchungen wieder aufzunehmen und fortzusetzen. Denn über den hohen Werth feststehender Daten hinsichtlich der Entstehungszeit der Werke kann kein Zweifel sein. Um nur ein Beispiel anzuführen — die Streitfrage, ob die sogenannte erste Leonoren-Ouverture, welche erst nach Beethovens Tode als Op. 138 herauskam, 1805 geschrieben wurde, wie Schindler berichtet, d. h. in Wahrheit die erste ist, oder ob sie erst 1807, d. h. als dritte das Licht der Welt erblickte, wie die Neueren nach Nottebohms Vorgange annehmen, ist nur scheinbar eine chronologische, in Wahrheit ist sie eine kunstwissenschaftliche, deren Entscheidung zu Gunsten des Jahres 1807 die Voraussetzung psychologischer Folgerichtigkeit im Kunstschaffen arg erschüttern müsste. Indem ich schon in der vorigen Ausgabe

entgegen der Ansicht Nottebohms an dem traditionellen Jahre 1805 festhielt, war ich genöthigt, seine Begründung ausführlich zu widerlegen und so Marx' Darlegung des inneren Wesens dieser Ouverture, das sie in jeder Beziehung als die erste der Zeitfolge nach erscheinen lässt, durch Beseitigung aller chronologischen Bedenken von aussen her zu stützen. Die damalige, im Anhange gegebene Abhandlung ist in einigen Punkten, wie ich glaube, nicht unwesentlich verbessert, auch in dieses Buch übergegangen, natürlich nunmehr an die ihr zukommende Stelle tretend. Sie schliesst sich unmittelbar an Marx' Analyse der Ouverture an (I, 328 ff.).

Die Aenderungen sind ferner Erweiterungen, bald die Entstehungsgeschichte der Werke, bald Persönliches betreffend. Die Genesis eines Kunstwerkes wirft nicht selten ein Licht auf sein eigenthümliches Wesen und hilft die endgültige Gestalt, in der es auftritt, erklären, wie sie andrerseits uns einigermassen Gelegenheit giebt, den Meister im Schaffen, die Thätigkeit seiner künstlerischen Kräfte und die Mitbetheiligung seiner moralischen Eigenschaften zu beobachten. Nottebohm hat im Skizzenbuche vom Jahre 1803 die weiten und wiederholten Wandelungen beschrieben, welche die Eroica, besonders im ersten Satze durchgemacht hat, ehe dies wunderbare Gefüge sich ergab, das in seiner folgerechten Durchführung und klaren Gliederung wie das Werk eines einzigen Schöpfungsmomentes dasteht. Ich musste es mir versagen, jene Ausführungen Nottebohms zu reproduciren, dagegen konnte ich nicht umhin, der Veranschaulichung des Verlaufes der Leonoren-Arbeit einen bedeutenden Raum zu widmen. Ich habe in den beiden diesem Gegenstande gewidmeten Abschnitten des ersten Theiles alle Züge zusammengestellt, welche die Entwickelung Beethovens als Opernkomponist, die Schwierigkeiten und Hemmnisse auf seinem Wege des Näheren zu erläutern schienen. Ich habe ferner Text und Handlung der drei Bearbeitungen verglichen und auch auf die in musikalischer Hinsicht wesentlichen Verschiedenheiten derselben aufmerksam gemacht — wie ich hoffe, im Geiste des Verfassers, zum Nutzen deutlicher Veranschaulichung seines treffenden Urtheils über

den weiten Abstand zwischen dem begeistert schaffenden und kritisch nachbessernden Künstler, endlich zur Ehre und Verherrlichung der Charaktergrösse und Treue des unermüdlich nach Vervollkommnung ringenden Beethoven selbst.

Von anderen Zusätzen, die der erste Theil erfahren hat, erwähne ich nur die ausführlichere Darstellung der Studien Beethovens bei Haydn und Albrechtsberger (S. 20 f., 25 ff.). Hier ist es wieder Nottebohm, der Licht in eine dunkele Partie gebracht hat. Erst durch seine Ermittelungen, die ein vollständiges Bild vom Gange dieser Studien geben, wird es klar, dass Beethoven die kontrapunktistische Belehrung Albrechtsbergers vorzeitig und unfertig verlassen hat und dass er aus diesem Grunde im freien Schaffen von der sogenannten strengen Form, besonders der Fuge, vorläufig noch keinen Gebrauch hat machen können und wollen.

Im zweiten Theile ist die erste Form des Andante-Themas der Cmoll-Symphonie, ferner der ursprünglich beabsichtigte Abschluss des dritten Satzes und eine wahrscheinlich zum vierten Satze bestimmte Skizze mitgetheilt (S. 67. 70. 71). Alles beweiset, wie hoch Beethoven mitten in der Arbeit über seine ersten Intentionen hinaus gewachsen ist. Gelegentlich der Pastorale habe ich weitere Belege erbracht über die völlige Abneigung Beethovens gegen äussere Tonmalerei (S. 98. 104 bis 108). Dahin gehört jene urkundlich feststehende Aeusserung über die Mitwirkung der Goldammer im zweiten Satze, die ihre Weise hergeben musste, damit der Meister aus ihr seine holdesten Tongebilde entwickele; ferner eine von Beethoven herrührende musikalische Notirung des Wasserrauschens, die verglichen mit den Motiven und Rhythmen in der Scene am Bache bezeugt, wie wenig naturalistische Tendenzen der Komponist verfolgt hat.

Zu ausserordentlicher Freude hat es mir gereicht, aus der Entstehungsgeschichte einiger Werke solche Momente beibringen zu können, die der Auslegung des Verfassers dieses Buches eine äussere Gewähr verschaffen. Ich weise in dieser Beziehung auf die wahrhaft überraschende Nachricht hin, die uns über das Trio der A dur-

Symphonie überkommen ist (II, 250 A.); auf die Uebereinstimmung des von Marx bezeichneten Empfindungsgehaltes im Esdur-Quartett Op. 74 mit dem gleichzeitigen persönlichen Gefühlsleben des Komponisten (II, 425) und vor allem auf die Sonate „les adieux". Thayer hatte es nicht unterlassen können, Marx' Deutung zu verhöhnen. Nun ist der letzteren aus dem Staube der Skizzenbücher glänzende Rechtfertigung geworden: es zeigt sich, dass die Widmung der Sonate an Erzherzog Rudolph auf den Inhalt nicht im geringsten eingewirkt haben kann, und wie richtig diesen Inhalt Marx getroffen durch einfache, vorurtheilslose Hingabe an das Tongemälde selbst (II, 192 A.).

Zwar nicht den Komponisten, sondern den Klavierspieler und Klavierlehrer Beethoven geht an, was ich (II, 86 A.) über Passagen zum Gdur-Konzert, die Beethoven mit Rücksicht auf die Erweiterung der Klaviatur nachkomponirt hat; ferner aus Berichten Czerny's über seine Klangstudien am Klavier und über seine Ansichten von den Hauptpflichten eines Lehrers (II, 329 A. f.) mittheile — hoffentlich für die betheiligten Kreise willkommene Zugaben.

Auf dem Felde der äusseren Lebensgeschichte habe ich manche Einzelheit aus der Jugendzeit nachgetragen, auch am Schlusse des Werkes; denn durch eine seltsame Verkettung von Umständen sollte Beethovens Gemüth an der Ausgangspforte des Lebens noch einmal an die Interessen des Einganges gemahnt, und so das Bild des Todes um manchen ergreifenden Zug bereichert werden. Im Uebrigen habe ich den gesellschaftlichen Beziehungen Beethovens, seinem Verhältniss zu Familie und Verwandten, namentlich den Brüdern, zu den Freunden und Gönnern, endlich zu den Frauen, soweit es zulässig und erforderlich schien, besondere Aufmerksamkeit gewidmet; nächstdem der oft so bedenklichen finanziellen Lage, der gegenüber Charakter und schöpferische Thätigkeit um so erhabener hervortreten; gelegentlich auch den Wohnungslaunen unseres Helden, bilden sie doch eine Art tragischen Triebes in seinem Leben, welches nach aussen hin ruhelos wogte und nur im Schaffen innere Ruhe fand. Die Ruhelosigkeit seines Daseins wird

auch durch sein unbefriedigtes Suchen nach einer ehelichen Verbindung illustrirt. Ich habe in dem das Verhältniss zu den Frauen betreffenden Abschnitte eingehend Beethovens Heirathsplan von 1810 und die Theilnahme seiner Kunstthätigkeit an seiner damaligen Stimmung erörtert. Einer theilweise neuen Betrachtung bedurfte ferner das Eingreifen Bettina's von Arnim in das Leben des Meisters, besonders hinsichtlich der angeblichen Briefe desselben an sie. Die Angelegenheit ist, so hoffe ich, nunmehr erledigt, und zwar nicht zum Geringsten durch das Verdienst der Verlagshandlung, die mit dankenswerther Bereitwilligkeit dem einzigen Briefe, welcher der Sachlage nach auf Aechtheit Anspruch machen darf, durch seine Facsimilirung zu äusserer Beglaubigung verholfen hat.

Mit einem gewissen Bedauern erwähne ich, dass ich meine Beiträge von Polemik gegen Thayer nicht ganz frei habe halten können. Es war dies namentlich unmöglich bei der Darstellung der Beziehungen Beethovens zu Mälzel, dem bekannten Erfinder des Metronom. Thayers völlig unmotivirte Angriffe gegen das moralische Verhalten Beethovens haben mir die Streitfeder in die Hand gedrückt. Stillschweigen und Nichtbeachtung wäre mir als ein Vergehen gegen die Manen des grossen Mannes erschienen.

Zu den musikalischen Beigaben ist die meines Wissens im Buchhandel nicht zugängliche „Dernière pensée“ (I, 76 f.), der schöne Anfang des nicht vollendeten Klavierkonzertes in D dur (II, 90) und die Originalgestalt der in den Quartetten Op. 59 verwendeten russischen Melodien (II, 38 A.) hinzugekommen.

So möge denn das Buch von Neuem hinausgehen und das bleiben, was es durch seinen Verfasser bestimmt und befähigt war zu sein — eine Leuchte durch die Wege, welche der Genius Beethovens gewandelt ist. —

Berlin, am 16. September 1884.

Gustav Behncke.

Aus dem Vorwort zur dritten Auflage.

Dir, theure Mutter, die mich des Auftrages gewürdigt, des verewigten Gatten Werk über Beethoven für die neue Ausgabe vorzubereiten, sei das Ergebniss meiner Arbeit in Dankbarkeit und Verehrung zugeeignet.

Du empfängst das mir anvertraute Buch in theilweise erneuter, auch an Umfang erweiterter Form zurück. In wie weit ich in Zuthat und Aenderung das rechte Mass gehalten, wie weit es mir gelungen, meine Darstellung der des Verfassers harmonisch zuzugesellen, überlasse ich dem Urtheil Anderer, insbesondere Deiner Entscheidung. Mir liegt es nur ob, das Ziel zu bezeichnen, welchem ich nachtrachtete, das Gebiet zu begränzen, auf welchem ich die Thätigkeit des Herausgebers für berechtigt, beziehungsweise für geboten hielt.

Beides ergab sich ebensosehr aus dem Geiste des Buches, wie aus der Pietät für den Verfasser.

Marx war eine durchaus ideale Natur, die sich nach allen Seiten, im Leben wie im Schaffen auf das Herrlichste geltend machte. Wie er den Dingen des Alltagtreibens in Beziehung auf seine Person nur einen verschwindend kleinen Raum gestattete, und nur denjenigen Richtungen des Fühlens, Begehrens und Erkennens das Recht der Existenz zuerkannte, welche seinen Geist einem höheren Dasein zuzuführen und zu erhalten vermochten, so konnte er auch Niemand nahen sehen, ohne ihn durch seine Idealität mächtig zu erregen und gleichsam weit über sich selbst emporzuheben. Wohl hatte er für die äusseren Angelegenheiten der Mitmenschen ein offenes Auge und Ohr, eine hülfsbereite Hand, aber all' seine Theilnahme konzentrirte sich in dem ächt humanen Streben, mit dem Nahenden, sei es auch der Geringste, geistige Fühlung zu erlangen, seine eigenthümliche Begabung zu erkennen, die schlummernden Kräfte zu erwecken, die erwachten auf die geeignete Bahn hinzulenken, kurz das Bewusstsein mit dem begeisternden Glauben an eine edlere Bestimmung und Befähigung zu erfüllen.

Ein solcher Mann konnte auch im vorbereitenden Umgange mit Geisteshelden, deren Leben er darstellen wollte, nicht zweifelhaft sein, welchen Seiten ihrer Person er seine Aufmerksamkeit vorzugsweise zuzuwenden hatte; er musste seine Aufgabe als Biograph im höchsten Sinne erfassen, das heisst bestrebt sein, ein geistiges Bild des Helden zu gestalten.

Wohl hat Marx seinen Beethoven geliebt, und den Lebensgang des grossen Künstlers bald in den wenigen heiteren Zügen, die er bietet, bald in dem unendlich reicheren Gehalt an tragischem Geschick als mitfühlender Freund begleitet, aber auch an seinem Liebling in der Kunstgeschichte hat er Gerechtigkeit geübt, hat geschieden zwischen dem, was an ihm vergänglich war und dem, was den Tod überdauert. Dies Unvergängliche festzuhalten, den Kunstjüngern, allen geistesdurstigen Menschen überhaupt zur Belehrung und Erbauung, erachtete Marx für seinen Beruf.

Daher stellte er in den Vordergrund seines Werkes den Genius Beethovens, zu dessen Erkenntniss und Würdigung Niemand berufener war als er, der den tondichterisch gestaltenden Künstler mit dem erkenntnissvollen, der ewigen Naturgesetze der Kunst klar bewussten Theoretiker in sich vereinigte.

Gleichmässig ausgerüstet, seinen Gegenstand durch unmittelbare Intuition wie durch wissenschaftlich begründetes Kunsturtheil zu erfassen, dringt er tief in den Geistesorganismus seines Helden und in die Geheimnisse seines Schaffens ein — zeigt er uns an dem Inhalt seiner Hauptwerke die eigenthümliche Begabung, Grundrichtung und Berufung Beethovens, seine Einheit mit den Vorgängern und seine Verschiedenheit von ihnen, sein freies Walten innerhalb der überlieferten Kunstformen, wie das Hinausschreiten über dieselben, wo es der künstlerische Zweck, die Erweiterung und Vertiefung des in Tönen darzustellenden Inhalts verlangte — legt er uns endlich das auf psychische und physische Motive basirte Gesetz dar, nach welchem sich die schöpferische Thätigkeit Beethovens so wie es geschehn und nicht anders entwickeln musste.

Dass für ein solches Geistesbild auch dem Menschen Beethoven Züge entlehnt werden mussten, versteht sich von selbst. Sind doch Künstler und Mensch nur eine Persönlichkeit, und ist doch das

Ideal, dem der Künstler nachstrebt, durchaus bedingt durch den Charakter des Menschen, der seinerseits wieder das Ergebniss von Naturanlage und Lebensschicksal ist. Aber so unzweifelhaft diese Thatsache ist, so nothwendig ergab sich für Marx aus ihr der Umfang, in welchem das rein biographische Material für die Darstellung verwerthet werden durfte. Nur solche Züge durfte er aufnehmen, welche den Künstler und seine Werke erklären, welche die lebendige Wechselwirkung zwischen jenen beiden Faktoren der Beethovenschen Persönlichkeit zur Anschauung bringen, fern halten jedoch alle Mittheilungen aus denjenigen zahllosen Einzelheiten des äusseren Lebens, welche Phantasie und Denken des Lesers nur zerstreuen, das Wesentliche der Erscheinung Beethovens nur verdunkeln könnten.

So bezeichnet denn Marx' Beethoven in Rücksicht des erstrebten und erreichten Zieles einen Höhepunkt, einen Moment des Abschlusses und der Vollendung auf dem Gebiet der Beethovenliteratur. Mittler wollte Marx sein zwischen dem Künstler und seinen Freunden, zwischen dem schaffenden Genius und den empfänglichen Geistern, zwischen dem neben Sebastian Bach deutschesten aller Tondichter und dem gebildeten Theile des deutschen Volkes. Und er ist es geworden durch die Tiefe seiner eigenen Erkenntniss, durch die Kraft und Schönheit seiner Darstellung, welcher der Künstlergeist des Darstellers aufgeprägt ist.

Seit dem Erscheinen der zweiten Auflage sind zwölf Jahre vergangen, ein Zeitraum, in welchem überwiegend die äussere Seite von Beethovens Leben an Männern wie Thayer, Nottebohm und Nohl rührige, mit Scharfsinn und Gründlichkeit verfahrende Bearbeiter gefunden hat, denen gleichwohl als letztes Ziel ebenfalls die Veranschaulichung des Künstler Beethoven vorgeschwebt. Nur haben sie den umgekehrten Weg eingeschlagen. Während Marx Beethoven vor Allem aus dem Innern seiner Werke zu erfassen und jeden Charakterzug, den das äussere Leben des Tondichters bot, dem aus den Werken gewonnenen Bilde von der Struktur seines Geistes einzufügen getrachtet — haben Jene von aussen einzudringen gesucht, haben sich an die Stätten seiner Wirksamkeit begeben, bei noch lebenden Zeitgenossen, Freunden oder Verwandten Beethovens, in den Bibliotheken, in den Archiven der Musikgesellschaften und

Verleger nachgeforscht, um durch Feststellung jeder, auch der einzelnsten und kleinsten Thatsache bestimmte Standpunkte für den Einblick in den Kern der Beethovenschen Individualität zu gewinnen. Marx' Arbeit war vorwiegend künstlerischer, kunstphilosophischer Natur, die der Neueren historischer. Wie Marx sich den Letzteren gegenüber bei einer neuen Bearbeitung seines Buches verhalten haben würde, ist ausser Frage. Er hätte ihre Ermittelungen, soweit sie thatsächliche Berichtigungen sind, dankbar aufgenommen, insofern dieselben aber darüber hinaus eine Vermehrung des biographischen Stoffs bieten, würde er sie an dem Geiste seines Buches, an der idealen Aufgabe eines Biographen überhaupt gemessen und von dem Ausfall dieser Prüfung ihre Aufnahme in sein Buch abhängig gemacht haben.

Was der verewigte Verfasser gethan haben würde, habe ich statt seiner zu thun unternommen.

Vor mir lag ein reiches, durch die neuere Forschung aufgehäuftes Material, ausschliesslich chronologisch-biographischen Gehalts! Ich habe mit Rücksicht hierauf das vorliegende Buch durchgesehn, jede auf diesem Gebiet als unrichtig erkannte Stelle verbessert, im Uebrigen mich aber bemüht, mit Marx' Auge Auslese zu treffen, Alles zu prüfen, das Gute, in Marx' Sinne Gute zu behalten und es an passender, den Künstler und Menschen möglichst zugleich beleuchtender Stelle einzuflechten. Dass hierbei mit thunlichster Schonung des ursprünglichen Textes verfahren ist, dass vor Allem der gleichsam geheiligte Kern des Buches, die Charakteristik des Künstlers und seiner Werke im Vergleich zur zweiten Auflage völlig unverletzt und unverfälscht erhalten ist, bedarf wohl kaum der ausdrücklichen Erwähnung. Aber dies Eine muss ich im Hinblick auf Marx mit freudiger Genugthuung aussprechen: Unter allem Neuen, was die historische Richtung über den Charakter und die Werke Beethovens mittelst archivarischer Forschung zu Tage gefördert hat, hat sich auch nicht eine Thatsache gefunden, die der Marxischen Grundauffassung vom Künstler und Menschen Beethoven widersprochen, ihr nicht vielmehr zur herrlichsten, gleichsam urkundlichen Bestätigung gereicht hätte.

. . . .

Ich schliesse mit einem Wunsche, dessen Erfüllung der wohlthuendste Lohn meiner Arbeit sein würde. Möge das Buch sich auch in seiner neuen Ausstattung die Theilnahme und den Beifall der musikalischen Welt bewahren und möge der theilweise erneuerte Rahmen das von Marx entworfene Geistesbild Beethovens nur schöner und leuchtender hervortreten lassen.

Berlin, Ende September 1874.

Gustav Behncke.

Vorwort zur zweiten Auflage.

Dass dies Buch über Beethoven schon nach verhältnissmässig kurzer Zeit zu einer zweiten Auflage gelangt ist, erfüllt in der That mich mit reiner Freude. Denn ich erblicke zwar in dem Ereignisse Bestätigung meines Strebens, aber noch viel mehr und viel erhebender den Ausdruck jener Theilnahme und Verständniss für den idealsten Tondichter, durch welche unser Volk sich selbst ehrt und erhebt. Wenn mein Werk irgend eine Bedeutung hat, so ist es die, sich im Einklang mit diesem Volkessinn dem Tondichter in Lieb' und Verehrung zugewendet zu haben. Nicht anders wüsst' ich zu deuten, dass mir seit dem Erscheinen des Buches von Freunden und Unbekannten Beiträge zur Bereicherung desselben zugeflossen sind, die jetzt der neuen Ausgabe zu statten kommen. Vermag ich auch nicht Allen zu danken, so will ich doch neben Herrn Bibliothekar Espagne, der mir mit der schätzenswerthesten Einsicht und unermüdlicher Bereitwilligkeit beigestanden, Herrn Hausfelder, Lehrer an der Garnisonschule zu Kosel, für schätzbare Briefe Beethovens, Herrn Professor Moscheles für seinen Beistand zur Aufklärung der vielberufenen Bettinen-Beethoven-Briefe, Herrn Artaria in Wien für Mittheilung der vollständigen Partitur von König Stephan, Herrn Moritz Schlesinger für biographische Notizen und Autographen meine lebhafteste Erkenntlichkeit aussprechen.

Wieweit diese Gaben und die Betheiligung, die der Gegenstand meines Buchs ihm erworben, der neuen Ausgabe zu statten gekommen, haben Andre zu beurtheilen. Ich selber bin mir nur der fortdauernden Liebe zur Sache bewusst und des unablässigen Strebens, in der Erkenntniss meines Gegenstandes vorzudringen und meiner eigentlichen Aufgabe genugzuthun, die keine andere ist, als: den Künstler aus seinen Werken zu erkennen und diese aus seinem Wesen und Leben zu begreifen.

Allerdings ist der Künstler zugleich Mensch; allerdings sind die menschlichen Verhältnisse und Erlebnisse des Künstlers unserer Theilnahme um so viel näher gerückt, als er uns durch seine Werke vor andern Menschen lieb und theuer ist. Diese Theilnahme am Menschen im Künstler ist zu naturgemäss, besonders für das Gemüthsleben des Deutschen, als dass sie versäumt werden dürfte. Vielleicht wird man in der zweiten Auflage noch mehr als in der ersten gewahr werden, dass auch der Mensch Beethoven, nicht blos der Künstler dem Herzen seines Biographen nahe gestanden; sind denn beide nicht ein einiges untheilbares Wesen? Sind denn die Werke nicht, ist nicht das ganze Künstlerthum aus dem Menschen hervorgetreten und in seinem Wesen bedingt? Gerade bei Beethoven tritt der Einfluss seiner Erlebnisse und Zustände — man denke nur an seine Taubheit — heller und schlagender hervor, als bei der Mehrzahl der Menschen.

Allein der Mensch Beethoven ist noch nicht der Künstler Beethoven. Es handelt sich ihm gegenüber nicht um ein „Gemälde des menschlichen Herzens“ und Schicksals, sondern um ein Abbild des waltenden Genius, wie er eingeboren ist gleich uns allen in die allgemeinen kreatürlichen und gesellschaftlichen Zustände, sein Haupt aber emporhebt in das leuchtende Blau der Himmel, — und von dort her räthselvolle Worte herüberbringt, die zu verstehn unser Sehnen ist und unser Heil. Hier deutend, hier vermittelnd einzutreten, ist Aufgabe der Künstlerbiographie. Ohnedem muss sie von jedem Roman übertroffen werden. Denn nichts kann und muss einfacher, äusserlich ärmer sein, als der Lebenslauf solcher, deren Leben nach innen gekehrt ist.

Nach dieser Anschauung hat sich schon die erste Ausgabe des

Beethoven gestaltet, jetzt die neue. Sie ist biographisch bereichert worden, aber doch nur so weit, als der Einblick in den Menschen und seine Schicksale den Künstler deutlicher und liebenswürdiger hervortreten liess. Und wenn allerdings in den neu hinzugekommenen Momenten aus dem Leben Züge sich finden, die tief in jedes fühlende Herz greifen, andre, die mit der Helligkeit und Schnelle des Blitzes Streiflichter auf verheimlichte Partien dieses merkwürdigen Lebens werfen: so mag ich doch nicht bergen, dass alles, was zur Aufklärung dieses Künstlerthums, seines Wachsens und Ausgehns hat neu erforscht und entwickelt werden können, — als Beispiel diene die vervollständigte Behandlung der Quartette, — mir als das Gewichtvollere erscheinen will für Künstler und solche Kunstfreunde, denen daran gelegen sein muss, die Werke des Meisters, aus ihnen sein künstlerisches Walten und seine Bedeutung in der Kunst, und damit endlich das Wesen der Kunst selbst immer tiefer und sicherer zu erfassen. Nur zu diesem Zweck ist die Betrachtung der Werke weit über den Kreis der ersten Ausgabe hinaus erweitert und namentlich das einzige „Schauspiel mit Chören", das Beethoven geschrieben, hinzugezogen worden, obgleich es zur Zeit noch gar nicht veröffentlicht ist.

Um Raum zu gewinnen, ist der in erster Ausgabe mitgetheilte Anhang über den Vortrag Beethovenscher Klavierwerke, der ohnehin ungebührlich hat eingeschränkt werden müssen, ganz ausgeschieden und erscheint unter dem Titel „Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke" als selbständige Schrift, der wenigstens räumlich die Möglichkeit gegeben ist, ihren Zweck zu erfüllen.

Das Opfer der Dankbarkeit, das wir alle dem Verewigten bringen, es werde zugleich Aussaat für die Zukunft der Kunst und unseres Volkes.

Berlin, am 18. Oktober 1862.

Adolf Bernhard Marx.

Inhalt des ersten Theils.

Beethoven.

Das Leben des Mannes sind seine Thaten, des Künstlers seine Schöpfungen. Die äusserlichen Vorgänge, Zustände, Verhältnisse sind nur Träger und allerdings Bedingungen jenes eigentlichen Lebens; sie können an sich unbedeutend erscheinen, ja, bei Männern geistiger That können sie kaum anders, da der innerlichen Arbeit nicht Wechsel und Bewegung, sondern Einfachheit und Stille des äusserlichen Daseins gemäss sind. Bei wem aber wäre dies zutreffender, als bei dem Tondichter, dem nicht blos das Schaffen ein innerlicher Vorgang ist, sondern auch der Gegenstand des Schaffens? Dem Maler bietet sich die schaubare Welt ringsumher mit ihrer Gestaltfülle, mit ihrem Licht- und Farbenzauberspiel als Stoff seines Schaffens; der Musiker muss diese Welt in sein Inneres hineinnehmen, um aus ihm heraus sie neubeseelt wiederzugebären.

So war es Nothwendigkeit, dass das Leben des innerlichsten Tondichters, Beethovens, nach aussen sich am stillsten und einfachsten gestalte; nicht jene bunten Reisebilder hat es aufzuweisen, die Händels und Mozarts Jugend in Italien, Frankreich, England erheiterten, nicht den Kampf zweier Volks- und Kunstprinzipe, der — noch heute unentschieden — um Glucks hohe That die geistreichsten Köpfe Frankreichs gegen einander schaarte, seine Spaltung in den Hof und das königliche Paar hineinriss. Nicht jenen behagens- und schimmervollen Ueberfluss kennt es, in dem Spätere geboren wurden, oder den Andere zu erwerben und zu geniessen verstanden. In unscheinbarer Enge begann Beethoven seinen Lebenslauf. Besitzlos in die Welt hinaustretend, unerzogen für die Welt, lernte er nicht, zu besitzen und sich ein sicher freies Dasein zu bauen. Damit seine Sendung sich vollziehe, musste noch ein unheimlich Geschick in den innern Organismus zerstörend eingreifen, tiefste Stille, Einsamkeit von innen heraus um ihn her auszubreiten.

Nichts ist hier Zufall oder Schuld; nirgends vielleicht hat sich der nothwendige Einklang der Lebensverhältnisse mit der Lebensbestimmung klarer herausgestellt, als an diesem Beethoven. Was Andere gehemmt und gebunden hätte für immer, ihn musst' es stählen und freimachen; diese Stille des Lebens, in der Andere verdumpft wären, für ihn belebte sie sich mit Gesichten, mit Schmerzen und Entzückungen überschwänglicher Fülle und unabsehbaren Wechsels; selbst jene Zerrüttung, die jeden andern Musiker tückisch gleich zaubergewaltigem Fluch innerlich ertödtet hätte, geheimnissvoller Segen ward sie ihm, unverstandene Weihe für den in ihn gelegten Beruf. Dieser Segen hat in ihm gewebt und gearbeitet, unbegriffen und qualvoll wie das eiserne Joch auf dem Nacken des Propheten. Sicherlich hat er ihn auch gelabt mit Ahnungen und Bestätigungen, wie sie nur dem Künstler zu Theil werden.

Schliesst nun dieses äusserlich so einfache, oft so getrübte Leben eine Ueberfülle geistiger Anschauungen und Thaten in sich, vollbringt die Tonkunst in ihm einen jener Momente, in denen das Alte sich vollendet und aus ihm die neue Idee verklärend emporschwebt: so darf man voraussehn, dass auch das an sich Unscheinbare, vom Geistesstrahl getroffen und durchdrungen, seine wahre Bedeutung und Würdigkeit empfangen wird.

Jugend.

Ludwig van Beethoven ward seinem Vater Johann, einem Sänger in der Kapelle des zu Bonn hofhaltenden Kurfürsten Max Friedrich, Erzbischofs von Köln, Mitte December 1770 geboren.*) Der Vater, unruhig und unbefriedigt in seiner dunkeln, kümmerlich

*) Ein von der Bonner Mairie im Jahre 1810 ausgestellter Taufschein bezeugt, dass B. am 17. Decbr. 1770 getauft worden ist. Für den Tag der Geburt existirt eine amtliche Beglaubigung nicht. Doch da in der damals rein katholischen und einem geistlichen Fürsten unterthänigen Stadt die Taufe mit fast ängstlicher Eile der Geburt folgte, so dürfte der Tag der letzteren der 16. December gewesen sein.

ausgestatteten Stellung, hatte sich wenigstens den allgemeinsten Lebenstrost, die Ehe, nicht versagen mögen; er hatte am 12. November 1767 die Wittwe des kurfürstlichen Kammerdieners Laym, die damals einundzwanzigjährige kräftige Maria Magdalena Keverich heimgeführt. Sie gebar ihm am 2. April 1769 einen ersten Sohn, der bald nach der Geburt verschied, dann den Ludwig, dann, am 8. April 1774, einen dritten Sohn, Kaspar Anton Karl, und am 2. Oktober 1776 den vierten, Nikolaus Johann.*) Drei später geborene Kinder starben in frühester Jugend.

Da sass nun der arme Musikus mit dem für seine Mittel viel zu zahlreichen Hausstande in seiner engen, dunklen Wohnung im Graus'schen Hause in der Bonngasse,**) in ängstigender Dürftigkeit, aus einer Verlegenheit in die andere fallend, oft am Nothwendigsten Mangel leidend. Gutmüthig von Natur, reizbar. wie Musiker eben sind, gedrängt und gestachelt durch unablässige Noth, ward er herausfahrend gegen die Seinigen, zum Jähzorn geneigt, dann wieder durch den Anblick der Kinder und den Zuspruch der guten, verständigen Gattin leicht beschwichtigt und erheitert; in schlimmsten Tagen suchte der Arme Trost und Vergessen im Glase. War Ruhe im Haus' und übte er sich am Klavier im Gesange, so blieb Ludwig — kaum vierjährig — gewiss nicht fern; kein Spiel und kein Spielgesell hielt ihn dann ab, er musste zum Vater. Da drängt' er sich, so nah' es ging, an seine Seite, lauschte still und bewegungslos und ernst dem Gesang, der ihn entzückte, und bat, so oft der Vater schliessen wollte, so eindringlich und unwiderstehlich, nur noch ein klein wenig zu singen. Dann nahm der Vater sein Kind auf den Schooss und sang wieder „schmeichelnd hold“, fasste die kleine Hand

*) Vergl. Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven, von Dr. F. G. Wegeler und Ferdinand Ries. Koblenz 1838. Dazu der Nachtrag von Wegeler aus dem Jahre 1845. Wegeler lebte von 1782 bis September 1787, dann von Oktober 1789 bis gegen Ende 1792 in Bonn, dann von Oktober 1794 bis Mitte 1796 in Wien mit Beethoven in vertrautestem Umgange und blieb durch Briefwechsel und gemeinschaftliche Freunde (F. Ries und Stephan v. Breuning) in steter Beziehung zu ihm. Seine Mittheilungen sind über B. die erste sichere Quelle.

**) Wegeler: „Das vierte rechter Hand vom Judengässchen her, bezeichnet mit Nr. 515, dem jetzigen (1838) Posthause gegenüber. Das ehemals Graus'sche Haus gehörte später (1845) dem Dr. Schildt.“ Das grössere Publikum betrachtete einst, durch eine Inschrift verleitet, gewöhnlich das Haus Nr. 934 in der Rheingasse als Geburtsstätte Beethovens. Die Ansprüche dieses Hauses sind als unrichtig erwiesen. Allerdings wohnten die Eltern, welche ihre Wohnung öfter wechselten, hier eine Zeit lang, und zwar wahrscheinlich seit dem Jahre 1776.

in seine und liess ihn die Melodie, die er sang, mitspielen. Das war dem Kind eine Lust ohne Gleichen! es war nicht vom Klavier wegzubringen, bald gelang es ihm, die Melodie selbst zusammenzufinden. Fünf Jahr*) war es alt, da beschloss der Vater, ihm förmlichen Unterricht auf Klavier und Geige zu geben.

Guter Wille war auf beiden Seiten vorhanden; aber der reicht nicht aus. Der Vater mag ohnehin kein sonderlicher Musiker und Lehrer gewesen sein, wenigstens hat er sich in keiner Hinsicht einen Ruf gemacht. Nun mischte sich aber, verzeihlich in der Lage des Bedrängten, der Gedanke hinein, in dem Knaben einen Gehülfen für Erwerb zu erziehn,**) um die jüngern Brüder besser durchzubringen und den unablässigen Forderungen des Haushaltes einigermassen zu genügen. Das hatte Eile; der Knabe sollte üben, viel, unablässig üben, festhaltende Strenge, jähzornige Wallungen wechselten mit natürlicher Güte und heimlicher Reue aprilhaft. Auf der andern Seite mochte der kräftige, eigenwillige, unruhige Knabe wohl nach seiner Weise gern Musik machen; aber zu vorgeschriebenen und unablässigen Uebungen war er schwer zu bringen. Sie und das ganze Benehmen des Lehrenden verleideten ihm fast die Musik und verhärteten ihn gegenüber dem wankelmüthigen Vater, dessen Schwächen dem scharfen Kinderauge nicht entgehn mochten. Nur die fromme, liebekräftige Mutter, „die (sagt Beethoven später) mit meiner Störrigkeit so viel Geduld hatte,“ an der das Kind mit einer noch im Mannesalter nachwirkenden Innigkeit hing, wusste das hartgewordene Herz ihm zu schmelzen; mit der Erweichung kehrte dann die Liebe zurück zu dem süssen Spiel der Töne.

Noch ein Labungsquell floss der oft beklemmten Familie. Das war die Erinnerung an den Grossvater väterlicher Seite, ebenfalls Ludwig geheissen. Dieser, über dessen Herkunft Thayer

---

*) Die Dedikation der ersten drei Sonaten (in der Speyerschen Blumenlese herausgegeben) an den Kurfürsten Maximilian Friedrich bezeichnet das vierte Jahr als den Anfang musikalischer Beschäftigung; vielleicht sind jene Spiele dazugerechnet. (Im Verzeichn. d. Kompositionen Nr. 2.)

**) Der Vater scheint, um des Sohnes Leistungen staunenswerther und einträglicher zu machen, sein Alter gefälscht zu haben. Eine kürzlich in Köln aufgefundene Concertanzeige des „churköllnischen Hoftenoristen Beethoven“ vom 26. März 1778 verheisst Klaviervorträge des „Söhngens von 6. Jahren“, cf. Thayer: Ludw. v. Beethovens Lebens, I. S. 106; II. S. 408. Seine pekuniäre Lage war freilich sehr traurig. Im Jahre 1767, als er sich vermählte, hatte er 100 Gulden Gehalt, welches sich innerhalb der nächsten 5 Jahre allmählich um 75 Gulden vermehrte.

(I. S. 96 fg.) zum Theil urkundlich berichtet, war im Jahre 1732 oder 1733 von den Niederlanden her in Bonn eingewandert. Die Kenntniss seiner Familiengeschichte reicht bis in den Anfang des 17. Jahrhunderts. Damals waren die van Beethoven in einem belgischen Dorfe nahe bei Löwen ansässig. Ein Glied der Familie wanderte 1650 nach Antwerpen; sein Urenkel war Ludwig van Beethoven. Der Grossvater, geboren oder getauft in Antwerpen am 23. December 1712, verliess, (wie es scheint) in Folge häuslicher Misshelligkeiten in noch sehr jugendlichem Alter das Haus seiner Eltern und kehrte niemals zurück. Wir finden ihn zuerst in Löwen wieder, wo er seit Ende 1731 bei dem Kapitel ad Sanctum Petrum als Sänger und stellvertretender Gesanglehrer fungirt. Auf welche Veranlassung er nach Bonn gekommen, ist unbekannt. Genug, im Jahre 1733 wird er daselbst mit 400 Gulden Gehalt, einer für seine Jugend nicht unbeträchtlichen Summe, als Hofmusikus des Kurfürsten Klemens August angestellt.

Als Solo-Bassist hatte er nun in Kirche, Konzertsaal und Theater mitzuwirken. In Singspielen trat er mit Beifall auf, z. B. in „L'amore Artigiano", in dem „Deserteur" von Monsigny, in „Silvain" von Gretry und in „L'Inganno Scoperto" von Lucchesi. Durch seine Tüchtigkeit als Musiker wie als Mensch erwarb er sich stetig wachsendes Ansehn. 1761 ward er zum Kapellmeister berufen und trat nun an die Spitze der gesammten Hofmusik. Unter Sängern und Orchestermitgliedern hielt er mit Energie auf Zucht, Ordnung und Gehorsam; fand er arge Widerspenstigkeit, oder galt es Streitigkeiten der Künstler unter einander zu untersuchen und zu schlichten, so gab seinen Bestimmungen der Kurfürst selbst, der ihm vertraute, den entscheidenden Nachdruck.

In der Familie erlebte er manches Leid. Bald nach seiner Anstellung im Jahre 1733 hatte er sich mit Maria Josepha Poll verheirathet. Diese ergab sich später dem Trunke, und ihr Laster ging auf den einzigen Sohn Johann, geb. 1740, über. Viel Ehre und Freude hatte er natürlich von diesem Sohne nicht, der es ohne das Ansehn seines Vaters sicherlich nie zu einer festen Existenz gebracht haben würde und mit dem Tode desselben in materieller und moralischer Beziehung seine Hauptstütze verlor, so dass er die Achtung seiner Mitbürger allmählich ganz eingebüsst zu haben scheint, was die Lebensart dieses schwachen Charakters nur noch unstäter machte.

Auf den Enkel kann Ludwig persönlichen Einfluss kaum ge-

habt haben, da er schon am 24. December 1773 starb; aber in der vergrössernden Kindererinnerung lebte der Grosspapa Kapellmeister fort, mag oft in die Dunkelheit und Dürftigkeit des gegenwärtigen Zustands hineingeglänzt, oft in den schwankenden Träumereien, wie Knaben sich von ihrer Zukunft machen, mitgespielt haben. Unermüdlich erzählte er seinen Kameraden vom Grossvater. Wenn die gütige Mutter ihren Ludwig recht erfreuen wollte, musste sie ihm von diesem Grossvater erzählen und dem Kleinen die blitzenden Augen des Alten vormachen; dann blitzten die Augen des Kleinen ebenso funkelnd entgegen. Seltsam war die Aehnlichkeit auch in der Statur; beide, der Grossvater und der Enkel, waren kräftigen, gedrungenen Bau's. Das Bildniss des Alten (vom Hofmaler Radoux) ist das einzige, was Beethoven sich später von Bonn nach Wien kommen liess und das ihm bis zu seinem Tode Freude gemacht. So früh und so ausdauernd zeigte sich in ihm eine Anhänglichkeit an seine Familie, von der wir noch hören werden.

Das also war das musikalische Nest, in dem Ludwig van Beethoven die ersten Lebenskräfte sammelte, die ersten Anregungen für seine Kunst empfing. Was sonst noch auf ihn eingewirkt, um, vielleicht ihm selber unbewusst, in seinen spätern Erregungen und Gesichten mitzuspielen, wer weiss es? Er hat viel Gesang um sich her gehabt, vielleicht noch den bewunderten Grossvater gehört. Gewiss ist der Knabe nach Knabenart neugierig auch in den Kirchen herumgeschweift. Dass er kirchlich-konfessionell erzogen oder angeregt worden wäre, wie vor ihm Haydn und Mozart, ist in der Nähe des voltairisirten Frankreich und unter einem Erzbischof, der ein Nationaltheater gründet oder beschützt, nicht anzunehmen; nirgends, auch nicht in seinen Werken, zeigte sich davon eine Spur. Betrat er die Kirchen, so konnte die anregende katholische Weise nicht anders als mysterienartig auf seine Phantasie wirken; und ist sie nicht ein Mysterium? Sicherlich hat der bonner Knabe mehr als einmal jenem Bittgang nach der Minoritenkirche in der Rheingasse sich angeschlossen, zu dem Tausende der Landbewohner und der städtischen Jugend unter lauten Gebetsprüchen und einfältigem, kräftig rhythmisirten Wechselgesang*) der Männer und Frauen oder des Vorsängers und Kinderchors am Feste der heiligen Maria von Kevlaar zusammenströmen, am vergoldeten, blumengeschmückten Gitter von der Geistlichkeit würdig empfangen, Gebet und Gesang aber für sich

*) S. Berliner allg. mus. Ztg., Jahrgang 7, S. 327.

allein in der übervollen Kirche vollendend. Anklänge — oder sinnverwandte Klänge finden sich in den spätern Tongebilden.

Ist dies nur Vermuthung, so fehlt es für jene Zeit auch nicht an willkürlichen Erdichtungen. Die Einen wollten, allen Kirchenbüchern zum Trotz, unsern Beethoven zu einem Niederländer machen, — als wenn er nicht durch und durch Deutscher und nur in Deutschland möglich wär'! Andere (die Franzosen Fayolle und Choron) hoffen anzuziehn, wenn sie ihn für einen natürlichen Sohn Friedrich Wilhelms II. ausgeben. Leider ist dieser König vor 1770 niemals in Bonn, und Beethovens Mutter ist niemals auswärts gewesen. Ihm selber war dies Gerede gleichwohl empfindlich genug, dass er noch in der spätesten Zeit, am 7. Oktober 1826, da er bettlägerig krank war, seinem Freunde Schindler an Dr. Wegeler in die Feder diktirte: „Du schreibst mir, dass ich irgendwo als natürlicher Sohn des verstorbenen Königs von Preussen angeführt worden bin. Man hat mir davon vor langer Zeit ebenfalls gesprochen. Ich habe mir aber zum Grundsatze gemacht, nie weder etwas über mich zu schreiben, noch irgend etwas zu beantworten, was über mich geschrieben worden. Ich überlasse Dir daher gern, die Rechtschaffenheit meiner Eltern, und meiner Mutter insbesondere, der Welt bekannt zu machen."

Sollte aus der Musik des Kleinen etwas werden, so musste, das sah der Vater und besser vielleicht die Mutter ein, ein andrer und tüchtiger Lehrer für den nun bald neunjährigen Knaben herbeigeschafft werden. Der fand sich im Sommer 1779 in dem Tenoristen und Klavierspieler Pfeiffer, einem geschätzten Musiker. Beethoven hat später versichert, dass er diesem Manne das Meiste verdanke, hat ihn auch, der in seinem Alter in Dürftigkeit gesunken war, nach Kräften mit Geld unterstützt. Ihm folgte bei seinem Abgange von Bonn 1780 der Hof-Organist und Kammermusikus van den Eeden, ein ausgezeichneter Klavierspieler, der den Knaben erst unentgeltlich unterwies, dann ihm auf Kosten des Kurfürsten täglich eine Lehrstunde gab und ihn neben dem Klavier auch im Orgelspiel unterrichtete. Der Knabe machte so rasche Fortschritte, dass er sich oft in der Kapelle und in den Gemächern des Kurfürsten hören lassen durfte und stets Beifall fand.

Nach Eedens Tode ward der Hof-Organist Christian Gottlob Neefe, zuvor Musikdirektor bei der Grossmannschen Schauspielergesellschaft, mit dem Unterrichte beauftragt. Neefe war es, der den Knaben zum Komponiren anleitete, auch mit Seb. Bachs Klaviersachen bekannt machte; schon mit elf Jahren soll der Kleine das

„wohltemperirte Klavier“ bewunderungswürdig gespielt haben. Aus dieser Zeit finden wir den ersten öffentlichen Bericht über ihn. Kramers „Magazin der Musik“ berichtet unter dem 30. März 1783 aus Bonn: „Louis van Beethoven . . . ein Knabe von 11 Jahren (er war schon im 13. Jahre) und von vielversprechendem Talent. Er spielt sehr fertig und mit Kraft das Klavier, liest sehr gut vom Blatt und um alles in einem zu sagen: er spielt grösstentheils das wohltemperirte Klavier von Seb. Bach, welches ihm Herr Neefe unter die Hände gegeben . . . Herr Neefe hat ihm auch . . . einige Anleitung zum Generalbass gegeben. Jetzt übt er ihn in der Komposition . . . . Dies junge Genie . . . würde gewiss ein zweiter W. A. Mozart werden, wenn er so fortschritte, wie er angefangen.“ — Beethoven sollte kein Zweiter, sondern ein Erster werden.

Neefe unterwies seinen Zögling in der Harmonielehre und in der Kunst des sogenannten reinen Satzes. Ein Schüler des Leipziger Hiller und fleissiger Komponist (es sind von ihm 24 Sonaten, Klopstocksche Oden und Lieder gedruckt, ein Konzert, ein Monodram und vier Operetten aufgeführt worden, zwei andre Opern und ein Vaterunser waren handschriftlich vorhanden), 1783 in seinem fünfunddreissigsten Jahr', also in munterm, kräftigem Alter, — war er selber wohl geeignet, ein guter Lehrer zu sein. Zum polyphonen Gestalten hat er Beethoven nicht angeleitet, dies war ihm selbst fremd. Aber dass es ihm Ernst war mit seiner Aufgabe, zeigt die nachdrückliche Hinleitung zum wohltemperirten Klavier; sie hat Beethovens ganzes Leben hindurch nachgewirkt, denn die Verwandtschaft mit Bach hat bei aller Verschiedenheit der Richtungen sich nie ganz verleugnet und ist besonders in den spätern Werken des neuen Meisters immer deutlicher hervorgetreten. Die Richtung auf Bach hat übrigens Neefe von Leipzig mitgebracht, die „modernere“ und leichter wiegende der eignen Kompositionen von Hiller und dem damaligen Zeitgeist in der Kunst.

Merkwürdigerweise berichtet Wegeler, dass Beethoven später der Meinung war, von Neefe wenig oder nichts gelernt zu haben. Dem widerspricht ein Brief Beethovens selbst an seinen alten Lehrer: „Ich danke Ihnen für Ihren Rath, den Sie mir sehr oft bei dem Weiterkommen in meiner göttlichen Kunst ertheilten. Werde ich einst ein grosser Mann, so haben auch Sie Theil daran“ (Mitgetheilt von der Berliner mus. Ztg. 1793. 26. Oct.). Wegeler muss seinen Freund missverstanden haben; wahrscheinlicher klingt, was eben derselbe mittheilt, Beethoven habe sich über Neefe wegen

zu harter Kritik seiner ersten Kompositionsversuche beklagt. Wohl mag das eigenthümliche Naturell des Knaben den unvermeidlichen Lehrzwang und das kritische Messer schärfer empfunden haben als die Wohlthat der Leitung; stand er doch auch den spätern Lehrern eigenwillig und nicht anerkennend gegenüber, — gewiss nicht aus Undankbarkeit, sondern nach den Eingebungen seiner absoluten Eigenthümlichkeit.

Jedenfalls zeugen die ersten Tonstücke, mit denen der Knabe schon im elften bis dreizehnten Jahr in die Oeffentlichkeit trat, von einem, vielleicht nicht tiefwirkenden, aber praktisch geschickt fördernden und zustutzenden Leiter. Von diesen Erstlingen, — neun Variationen über einen Marsch, einige Lieder, eine zweistimmige Fuge, vielleicht (chronol. Verz. Nr. 105) einige der Bagatellen Op. 33, drei Klaviersonaten, — sind die letztern entschieden das Bedeutendste.*) Sie stehen dem Gehalt nach ziemlich auf gleicher (wenigstens nicht höherer) Stufe mit den Tonstücken der meisten damaligen Klavierkomponisten, der Sterkel, Wanhall, kurz der sogenannten „Heiligen-Römischen-Reichskomponisten" im Südwesten unsers Vaterlandes. Dabei sind sie aber so sicher und ebenmässig gestaltet, wie man von keinem sich selbst überlassenen Knaben, am wenigsten von einem störrigen Feuerkopf wie Beethoven, erwarten kann. Die Vermuthung ist wenigstens nicht grundlos, dass Neefe's Leitung und selbst seine unmittelbar eingreifende Hand, vielleicht zum Verdrusse des jungen Tonsetzers, hier mit im Spiele gewesen sei; man konnte dem Knaben Eigenthümlichkeit, aber unmöglich so klar und festgebildete Form zutrauen. Dann aber ist Neefe's Leitung, mag sie auch Eigenthümliches zu Gunsten der Form geopfert haben, für die ganze Zukunft Beethovens eine wahrhaft unschätzbare Wohlthat gewesen, deren Einfluss sich später erweisen wird.

Auch im Vortrage vervollkommnete der Zögling sich mehr und mehr. Schon im Jahre 1786 konnte ihn Neefe mit Genehmigung

*) Sie sind 1783 herausgegeben; auf dem Titel ist der Komponist als elfjähriger bezeichnet, so dass sie spätestens 1782 gesetzt sein müssten.

Die „Neue Blumenlese für Klavierliebhaber", bei Rath Bossler in Speier herausgegeben, bringt 1784 im ersten Theil ein „Rondo del Sigre van Beethoven" und im zweiten Theil ein Lied: An einen Säugling, von Hrn. Beethoven, „Noch weisst du nicht, wess Kind du bist." Das Lied ist denen des alten Hiller verwandt, das Rondo ist durchaus formrecht und korrekt, übrigens vom Wuchse der Sterkelschen oder Wanhallschen Tonstücke.

des Kurfürsten Max Friedrich zu seinem Vicar an der Orgel erwählen, und ein Jahr später, als er für Lucchesi die interimistische Direktion der Kapelle übernahm, übertrug er dem Knaben auch die Leitung der Theaterproben am Klavier. Eine ordentliche Anstellung als Organist neben Neefe erhielt Beethoven erst im Jahre 1784. Nachdem er im Anfange dieses Jahres um eine pekuniäre Entschädigung für seine Thätigkeit gebeten. findet er sich in einer im Sommer aufgestellten und vom neuen Kurfürsten Max Franz unterzeichneten Besoldungsliste der Hofmusiker mit einem Gehalt von 150 Gulden verzeichnet. Der Vater hatte damals nur das Doppelte; der Sohn war also schon eine wesentliche Stütze der Familie und musste es in der Folge immer mehr sein. Denn Johann van Beethoven sank immer tiefer. Ludwig musste einst seinen betrunkenen Vater gewaltsam aus den Händen eines Polizeibeamten befreien. Endlich (1789), noch nicht 19 Jahre alt, wurde er veranlasst, durch einen ausserordentlichen Schritt sich selbst zum Haupte der Familie zu machen. Er petitionirte beim Hofamt, dem Vater künftig nur die Hälfte seines Gehalts zu zahlen, die andere ihm für die Erziehung seiner Geschwister zuzulegen. Die Bitte wurde gewährt; aber wie tief müssen solche Vorfälle in das Gemüth des jungen Menschen eingegriffen haben!

Dass der Dienst in der Kapelle auch seine heitere Seite hatte, erkennt man in einem Vorgang, der zugleich für Beethovens spätere Weise vorbedeutend ist. In der katholischen Kirche werden bekanntlich in der Charwoche während dreier Tage die Lamentationen des Propheten Jeremias vorgetragen, kleine Sätze von vier bis sechs Zeilen; der Vortrag geschieht in gesangartiger Rede (das alte „choraliter legere“) in freiem sprachlichem Rhythmus. Die Tonfolge bildet sich aus vier auf einander folgenden Stufen, z. B. cdef, wobei stets auf der Terz mehrere Worte, ja ganze Sätze gesprochen werden. während die Quart einen Ruhepunkt bildet, den der Begleiter am Instrument mit einem freien Harmoniegang ausfüllt; dann wendet der Sänger sich zur ersten Stufe zurück. Die Begleitung geschieht, da die Orgel an diesen Tagen nicht gebraucht wird, am Klavier. Nun geschah es an einem der Tage, dass Beethoven den sonst tonfesten Sänger Heller, der sich mit seiner Sicherheit brüsten mochte, fragte, ob er ihm gestatten wolle, ihn aus dem Tone zu bringen, oder, nach damaligem Sprachgebrauch der Musiker, „herauszuwerfen“? Heller ist mit dem Versuch einverstanden, und jetzt modulirt der neugebackne Organist, indem er den vom Sänger

zu singenden Ton stets in der Oberstimme festhält, so wundersam darauf los, dass Heller richtig sich nicht mehr zum richtigen Schlussfall hinfinden kann. Zeugen sind der Musikdirektor und der erste Violinist des Kurfürsten, Lucchesi und Franz Ries, die das Spiel laut bewundern. Den geistreichen und muthwilligen Erzbischof ergötzte der Musikerspass ebenfalls; doch empfahl er für die Zukunft einfachere Begleitung. Beethoven gedachte dieses Künstlermuthwillens noch spät nicht ohne Wohlgefallen..

Einige Jahre später gewann er sich durch eine Komposition seinen ersten Gönner und Beförderer. Wahrscheinlich im Frühling 1787 kam Graf Waldstein nach Bonn, um von Max Franz, welcher Hochmeister des deutschen Ordens war, den Ritterschlag zu empfangen. Er wurde bald Liebling und steter Begleiter des jungen Fürsten, und durch seinen Geschmack Seele der künstlerischen Arrangements bei Hoffesten. Einst, wahrscheinlich Ende 1790, richtete er mit andern jungen Adligen ein Ritterballet ein, und Beethoven musste dazu die Musik liefern. Die Aufführung (6. 3. 1791) lief gut ab, die Musik gefiel,*) und Waldstein, Freund der Kunst und selbst geschickter Klavierspieler, ward von da an der thätige Gönner des jungen Künstlers, den er, den Namen des Kurfürsten vorschiebend, mit Geld unterstützte, übrigens bei jeder Gelegenheit anregte, aus dem Stegreife am Klavier zu variiren oder gegebene Themata durchzuführen. Diese Anregungen Waldsteins waren neben Neefe's Unterricht gewiss höchst fördersam; sie gaben nicht blos Anlass zur Kompositionsübung, sie hoben auch den Jüngling aus der dunkeln Stellung empor, in der er geboren war (Waldstein besuchte ihn oft auf seinem bescheidenen Zimmer), und weckten das Selbstgefühl in ihm, die Theilnahme hervorragender Persönlichkeiten erworben zu haben und ihre Gunst durch seine Kunst vergelten zu können: dem Grafen hat er später aus Dankbarkeit die Sonate Op. 53 gewidmet, auch artige Variationen zu vier Händen über ein Thema des Kunstfreundes geschrieben. In dieser Lage liess er sich stets bereit finden, in Gesellschaften zu spielen, was sich später sehr ändern sollte. Besonders ergötzte er sich und die Zuhörer mit Versuchen, den Charakter und die Weise bekannter

*) Der Klavierauszug ist Eigenthum der Verlagshandlung Dunst in Frankfurt am Main geworden; die Originalpartitur ist im Besitze von Artaria et Co. Das Werkchen enthält nach Thayer Instrumental- und Vokalmusik: einen Marsch, ein deutsches Lied, ein Jagdlied, ein Minnelied, ein Kriegslied ein Trinklied, einen Walzer, ein Koda.

Persönlichkeiten in seinen Phantasien zu zeichnen; im Knabenspiel meldete sich schon jener Drang, Bestimmtes in der Musik zu offenbaren, die Kunst der Töne über das Spiel mit Anregungen in die Sphäre hellern Bewusstseins hinauszuheben. Manches Jahr und manches Werk trat zwischen diese Vorspiele und ihre Bewährung.

Uebrigens wurde Beethovens Spiel damals, wie es scheint, besonders der ungewöhnlichen Fertigkeit wegen bewundert, war aber noch rauh und hart; er hatte sich beim Orgelspiel verwöhnt, auch noch keinen feinen Spieler gehört. Da machte die Kapelle 1791 eine Fahrt nach Mergentheim, dem Sitze des deutschen Ordens, wo der Kurfürst im Spätsommer Hof hielt, und der junge Beethoven, welcher neben dem Organisten und Klavierspieler seit 1789 auch Mitglied des Orchesters als Bratschist war, reiste mit. Auf einem Ausfluge nach Aschaffenburg wurde er sammt den beiden Romberg durch Franz Ries und Simrock bei Sterkel eingeführt, dem fruchtbaren, nach damaliger Weise eleganten, wenn auch nicht tiefen Komponisten, dessen Klavierspiel eben so leicht und gefällig war, wie seine Komposition. Beethoven hörte Sterkels Spiel mit gespanntester Aufmerksamkeit an; diese Vortragsweise war ihm ganz neu. Darauf kam die Rede auf Variationen, die Beethoven über Righini's „Vieni amore" gesetzt hatte. Sterkel hielt sie für so schwer, dass er zweifelte, ob der junge Komponist selber sie spielen könne; wer einmal Sterkelsche Konzerte gespielt, hat den Massstab für jenes Urtheil in der Hand. Sogleich setzte Beethoven sich an das Klavier und spielte nicht nur jene Variationen aus dem Gedächtnisse, sondern setzte noch andere ebenso schwere aus dem Stegreif hinzu, und diese zu allgemeiner Ueberraschung in der angenehmen Sterkelschen Manier und nach dessen Spielweise.

Ungefähr zu derselben Zeit musste der Virtuos vor dem Kurfürsten die Klavierpartie eines neuen Trios von Pleyel vom Blatt spielen. Dies geschah ohne Anstoss, obgleich im Adagio zwei Takte fehlten; Beethoven hatte das gleich bemerkt und die Lücke kunstgerecht ausgefüllt; erst bei einer Wiederholung nach acht Tagen brachten die Streicher dies zum Vergnügen des Kurfürsten zur Sprache.

Auch dem Wunsche des Vaters ward mehr und mehr entsprochen; der Sohn, von Kunstgenossen und Liebhabern hochgeschätzt, hatte längst Gelegenheit gefunden, Unterricht zu ertheilen und durch diese neue Erwerbsquelle seine Beisteuer zum Haushalt zu vergrössern. Aber das war ihm unerträgliche Last und ist es stets geblieben; be-

greiflicherweise zogen Komposition und Spiel ihn ungleich mehr an. Dann aber scheint ihm systematisches Verfahren, ohne das man im Lehren nicht sicher wirkt und nicht weit kommt, überhaupt fremd, ja abstossend gewesen zu sein; er hat es auch in der eignen Schulbildung nicht*) gar weit gebracht, z. B. so wenig Latein gelernt, dass er, der in katholischer Familie Geborne, später zur Komposition seiner ersten Messe der Unterlage einer wörtlichen Uebersetzung und der Vorzeichnung des Silbenmasses und Accents bedurfte. Dies hatte seinen Grund keineswegs in einseitiger Richtung auf Musik; mehr als die meisten Musiker seiner Zeit trachtete er später, seinen Gesichtskreis an den vaterländischen und englischen Dichtern, ja an den Werken der Griechen und Römer, namentlich Homers, Plato's und Plutarchs, die er in Uebersetzungen las, an Geschichte und Theilnahme für die politischen Bewegungen zu erweitern. Aber Alles musste ihm, so scheint es, in künstlerischer Weise, mit heftiger Hinweisung bald auf das eine, bald auf das andere zufällig ihm Nahetretende zukommen. Sein Leben war schon damals nach innen gekehrtes Schauen. Die eigene Entwickelungsweise widerstrebte dem Beruf und Geschäft des Lehrens, zu dem eigne Bedürftigkeit weniger als der Gedanke an seine Familie bewegen konnte.

Das Opfer sollte seinen Lohn finden. Er wurde Lehrer des jüngsten Sohns und der Tochter (Eleonore hiess die milde, gütige, deren Namen einst die Oper ihm in die Seele zurückführen sollte) im Hause der verwittweten Hofräthin von Breuning. Hier trat er aus der Dürftigkeit und Beschränktheit des väterlichen Hauses in einen Kreis sittiger, wahrhaft gebildeter Menschen, die das Leben im Wohlstande heiter zu geniessen, zwanglos und fein zugleich untereinander zu verkehren wussten. Man muss den Druck niedrer Verhältnisse auf ein zum Aufschwung erwecktes Gemüth an sich selber erfahren oder zu lebhaftester Anschauung gebracht haben, um den Gegensatz zu fassen, der nach allen Seiten hin und ganz absichtslos hier vor den Geist des scheuen Jünglings trat, Personen und Zustände mit dem Schimmer eines höhern Daseins umgoss, nicht blos

*) Sie war auf Lesen, Schreiben, Rechnen und etwas Latein beschränkt. Ein Gymnasium hat er nie besucht. Weit später, als er sich schon in Wien niedergelassen hatte, war er nicht dahin zu bringen, Privatvorlesungen über Kantische Philosophie auch nur ein einzig Mal beizuwohnen. „Sein Wissen war Schaffen," wie Wegeler treffend sagt, — oder jenes innerliche Schauen, das den Künstler macht.

in seiner verklärenden Phantasie sondern auch in seinem dankbaren Gemüthe. Denn in diesem Kreise sah er sich mit Achtung und Antheil aufgenommen, bald mit Liebe, gleich einem Kinde des Hauses, behandelt. Das erweichte sein oft starr und trotzig Herz. er fühlte seinen Werth erkannt, sich nicht blos als Künstler und Unterhalter, wie bei den vornehmen Gönnern, nein als Menschen mit all seinen Vorzügen und Schwächen wohlgelitten, in die seiner würdige Sphäre des Lebens gehoben. Ueber sein ganzes Leben hin bewahrte er dem Breuningschen Hause, besonders dem zweiten Sohne, Stephan von Breuning, seinem Freunde bis zum Tode, der Schwester desselben, Eleonore, seiner Schülerin, und ihrem spätern Gatten. dem geheimen Medizinalrath Dr. Wegeler aus Koblenz, getreue, zärtliche Liebe. Wie viel Einfluss aber diese zweite Jugend auf Beethovens ganzes Leben gehabt, erräth man einigermassen, wenn man durch das ganze spätere Leben und die Werke hindurch den unausschöpflichen Born von Liebe, von herziger Einfalt und Treue strömen sieht, — neben der Energie des Willens, neben der tiefen Versenkung in die Nachtseite des Lebens, neben Allem, was Beethoven gewesen, gethan und gelitten.

Die Mutter gewann mütterliche Macht über seine oft störrige Laune; sie entwaffnete ihn, wenn er seinen „Raptus" hatte (wie sie es nannte) durch Freundlichkeit und Geduld, und wusste dann ihn zu lenken. Oft, wenn er gegenüber, beim österreichischen Gesandten, Grafen Westphal, unterrichten soll und gar zu gern in der Familie geblieben wäre, treibt sie ihn fort zu seiner Pflicht. Dann geht er missmuthig, ut iniquae mentis asellus,*) sagt Wegeler, kehrt aber noch vor Westphals Hausthür um und verspricht morgen lieber zwei Stunden zu geben; heut' sei's ihm unmöglich.

In diesem Hause war es, wo Beethoven mit deutscher Litteratur, namentlich mit den bessern Dichtungen bekannt wurde. Nach Zeit und Ort kann man annehmen, dass Klopstock unter den Dichtern der bonner und der nächsten Zeit ihm vorangestanden und zeitig Einfluss auf ihn geübt; dem dunkeln Drang seiner Jugend stand wohl kein Dichter näher und verwandter; noch spät zieht sich der Hauch jener erhabenen Ueberschwänglichkeit Klopstocks, dem Wort und Gedanke bisweilen zum blossen Hall und Schall des Unaussprechlichen werden, durch Beethovens Modulation und den geheimnissvollen Nachtklang seiner Instrumentation; noch spät gedenkt er

*) Dem verdrossenen Eselein gleich (Horaz).

(wie Rochlitz aus dem Jahre 1822 erzählt) von Goethe redend, des Lieblings seiner Jugend: „Er (Goethe) hat den Klopstock bei mir todt gemacht. Sie wundern sich? nun lachen Sie? . . . . Aha, dass ich den Klopstock gelesen habe! Ich habe mich jahrelang mit ihm getragen, wenn ich spazieren ging, und sonst. Ei nun, verstanden hab' ich ihn freilich nicht überall. Er springt so herum; er fängt auch immer gar zu weit von oben herunter an; immer Maestoso! Des dur! Nicht? Aber er ist doch gross und hebt die Seele. Wo ich ihn nicht verstand, da rieth ich doch, — so ungefähr . . . .“ Rochlitz' Schilderung ist für Klopstock und Beethoven zutreffend, auch dafür, dass Letzterer den Tonarten Charakter zuschrieb.

Im traulichen Kreise des Breuningschen Hauses sollte denn auch das Herz des Jünglings zum ersten Mal von zärtlicherer Neigung berührt werden. Jeannette d'Honrath war die Zauberin, eine junge Kölnerin, die oft mehrere Wochen bei Breunings weilte. Die schöne Blondine von gefälliger Bildung, die sich lebhaft für Musik interessirte und selber recht anmuthig sang, führte nicht blos Beethoven sondern auch seinen Freund Steffen (Stephan von Breuning) artig genug „an diesem Zauberfädchen, das sich nicht zerreissen lässt“, wie er selber später gesungen, herum; und wenn sie dann nach Köln zurück musste und der arme Musiker allzu herzbrechend über die Trennung seufzte, sang sie ihm mit neckischer Zärtlichkeit das damals beliebte

Mich heute noch von Dir zu trennen,
Und dieses nicht verhindern können,
Ist zu empfindlich für mein Herz!

während sie selber ihr Herzchen an den österreichischen Werbeoffizier Greth verschenkte, der später es bis zum General und Gouverneur gebracht.

Bedeutsam trat der Winter 1786—1787 oder wahrscheinlicher erst der Frühling 1787 in das Leben des jungen Künstlers; er führte ihn auf kurze Zeit nach Wien, dem späteren Schauplatz seiner Thaten, um sich an Mozarts Unterricht weiter zu bilden, dessen Kompositionen ihn schon in Bonn entzückt hatten. Der Jüngling spielte dem Meister auf dessen Begehr etwas vor, was dieser für ein ausgelerntes Paradestück hielt und ziemlich kühl belobte. Beethoven, der das merkte, bat ihn darauf um ein Thema zu freier Phantasie und, wie er stets vortrefflich zu spielen pflegte, wenn er gereizt war, angefeuert durch die Gegenwart des hochverehrten Meisters, erging er sich nun in einer Weise auf dem Klavier,

dass Mozart, dessen Aufmerksamkeit und Spannung immer wuchs, endlich sachte zu den im Nebenzimmer weilenden Freunden ging und lebhaft sagte: „Auf den gebt Acht, der wird einmal in der Welt von sich reden machen.“ Mozart sollte es nicht erleben, aber sein Wahrspruch erfüllte sich noch in demselben Jahrzehnt. Die musikalische Wunderseherei hat dieses an sich schon hinlänglich bedeutsame Ereigniss noch höher zu steigern gesucht, — und zwar in der allbeliebten, auf Beethoven gar nicht anwendbaren schulfüchsigen Manier. Sie hat hinzugedichtet, Mozart habe nach dem ersten Spiel halblaut gesagt: „Warte, dich wollen wir fangen!“ und ihm ein Thema gegeben, das zugleich al rovescio (von hinten nach vorn) oder in der Verkehrung (in entgegengesetzter Richtung aller Schritte) als sein eignes Gegenstück zu gebrauchen gewesen, Beethoven aber habe die List durchschaut und das Thema sogleich als prächtige Doppelfuge länger als drei Viertelstunden durchgeführt. Allein er verstand, wie Schindler aussagt und die früheren Werke, wie die spätern Studien bezeugen, damals nichts von den Künsten des Kontrapunkts. Das Bedeutsame jenes Vorgangs beruht auch nicht darauf, dass er in einer damals um ein Vierteljahrhundert veralteten Mode mit Schulkünsten paradirt, sondern es liegt darin, dass ein Genius den andern erkannt hat.

Beethovens Abreise von Wien scheint plötzlich erfolgt zu sein. Aus Bonn kamen trübe Nachrichten über den Gesundheitszustand der geliebten Mutter. Da mussten alle Wünsche, die sich an Wien knüpften, aufgegeben werden, vor allen der natürlichste, Mozarts Unterweisung zu geniessen; nach Ries hat er einigen Unterricht von ihm erhalten. Auf der Rückreise trafen ihn mehrere Briefe vom Vater, in denen er dringend ermahnt wurde, schnell zu reisen. „Ich eilte also,“ schreibt er im Herbst nach dem Tode seiner Mutter, welche am 17. Juli 1787 gestorben war, an den Advokaten Schaden in Augsburg, den er auf der Durchreise kennen gelernt hatte, „so sehr ich vermochte, da ich doch selbst unpässlich wurde. Das Verlangen, meine kranke Mutter noch einmal sehen zu können, setzte alle Hindernisse bei mir hinweg und half mir die grössten Beschwerden überwinden. Ich traf meine Mutter noch an, aber in den elendesten Gesundheitszuständen; sie hatte die Schwindsucht und starb endlich vor sieben Wochen nach vielen überstandenen Schmerzen und Leiden. Sie war mir eine so gute, liebenswürdige Mutter, meine beste Freundin; o! wer war glücklicher als ich, da ich noch den süssen Namen Mutter aussprechen konnte, und er wurde gehört,

und wem kann ich ihn jetzt sagen? Den stummen, ihr ähnlichen Bildern, die mir meine Einbildungskraft zusammensetzt? . . . . Das Schicksal hier in Bonn ist mir nicht günstig."

Ohne Zweifel hat sich das intime Freudschaftsverhältniss zur Familie Breuning erst nach diesem Ereigniss entwickelt. In dem Momente, wo sich das Mutterauge schloss, fühlte Beethoven sich ganz vereinsamt und sehnte sich nach einem Ersatz. Auch das brüderliche Herz ward hart getroffen; das einzige, anderthalbjährige Schwesterchen, Margarethe, starb im November desselben Jahres. Dies Gefühl spricht jener klagende Brief in rührender Weise aus. Da öffnete ihm ein gütiges Geschick den gebildeten und gemüthvollen Kreis der Breunings und liess ihn ausser dem Hause finden, was ihm daheim entschwunden war. Darum nannte er die Glieder dieser Familie noch in späten Tagen, wie Schindler mittheilt, „seine einstigen Schutzengel" und erinnerte sich gern der vielen von der Mutter des Hauses erhaltenen Zurechtweisungen. „Die verstand es," sagte er, „die Insecten von den Blüthen abzuhalten."

Dass dennoch seine Träume, seine Wünsche, so lieb ihm Bonn war und blieb, nach der Kaiserstadt zurückschwebten, ist nicht zu verwundern; war sie doch damals aller Grössen im Reiche der Tonkunst, Glucks, Haydns, Mozarts geweihte Stätte.

Dazu kam, dass ein neues Ereigniss die Blicke des jungen Künstlers auf Wien zurücklenkte. Haydn selber, damals höher geschätzt als Mozart, kam auf der ersten Rückreise aus England zur freudigen Aufregung aller Musiker und Kunstfreunde im Juli 1792 durch Bonn. Die kurfürstliche Kapelle gab ihm in Godesberg ein festliches Frühmahl, und hier soll nach Dr. Wegelers Mittheilungen der Meister eine von Beethoven ihm vorgelegte Kantate (No. 14 oder 20 des chronologischen Verzeichnisses) mit Lob und Ermunterung, so fortzufahren, aufgenommen haben, wiewohl die Ausführung wegen Schwierigkeiten in den Partieen der Blasinstrumente nicht hat stattfinden können.

Beethoven achtete stets die Bonner Zeit für seine glücklichste. Gut, anhänglich, naturliebend, wie er war, hielten tausend Wurzelfäden der Erinnerung an der Heimath ihn fest. Dort hatte er die Lust der ersten Jugend und die Noth des gedrückten Ursprungs durchjubelt und durchseufzt; dort seine Kraft zuerst geprobt und durch sie sich aus der Schwüle der ärmlichen Herkunft emporgehoben zu einem gemässern Lebenskreise; dort hatte er erste Anerkennung und erste Gunst und Liebe gefunden; dort hatten sich seine

Jugendfreundschaften, die unwandelbaren für's Leben, geknüpft, kannte Jedermann ihn und er Jedermann; selbst sein linkisches Benehmen, seine ungeschickteckigen, im Kampf von Verlegenheit und Stolz oft schroffen Bewegungen, all' diese kleinen und peinlichen Makel früher Versäumniss, sie konnten hier nicht so drückend empfunden werden wie in der polirten Grossstadt. Es ist die unschätzbare Wohlthat kleiner Städte für die Unschuldzeit des Lebens, dass sie die Menschen einander näher rückt, weil ihrer nicht allzuviel bei einander wohnen; man schaut sich menschlicher theilnehmend an, während die Grossstadt, dies Gewimmel von Hunderttausenden, die unerkannt vorüber strömen, zur Gleichgültigkeit gegen den Menschen erzieht. Dieser Zug volksmässig heiterer Liebe zum Menschen lebte fort in Beethoven, webt bald hier bald da an seinen Tongebilden mit, giebt ihm Treu und Glauben und den vollen warmen Herzschlag für jenes

Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuss der ganzen Welt!

das der Weltmensch nur als Unermesslichkeitsphrase belächeln kann, er aber einst, feuertrunken in Menschenliebe, hinaussingen sollte als letzten Wahlspruch seines vereinsamten Lebens.

Er selber giebt beredt Zeugniss von dieser unvergänglichen Liebe für seine Jugendzeit in einem Briefe*) an seinen Freund Wegeler vom 29. Juni 1801.

„Mein guter, lieber Wegeler! Wie sehr danke ich Dir für Dein Andenken an mich; ich habe es so wenig verdient und um Dich zu verdienen gesucht, und doch bist Du so sehr gut und lässt Dich durch nichts, selbst durch meine unverzeihliche Nachlässigkeit nicht abhalten, bleibst immer der treue, gute, biedere Freund. — Dass ich Dich und überhaupt Euch, die Ihr mir einst so lieb und theuer waret, vergessen könnte, nein, das glaubt nicht; es giebt Augenblicke, wo ich mich selbst nach Euch sehne, ja bei Euch einige Zeit zu verweilen wünsche. — Mein Vaterland, die schöne Gegend, in der ich das Licht der Welt erblickte, ist noch immer so schön und deutlich vor meinen Augen, als da ich Euch verliess; kurz ich werde diese Zeit als eine der glücklichsten Begebenheiten meines Lebens betrachten, wo ich Euch wiedersehen und unseren Vater Rhein begrüssen kann. Wann dies sein wird, kann ich Dir noch nicht

*) Vollständig von Wegeler (Notizen S. 22) mitgetheilt.

bestimmen. — Soviel will ich Euch sagen, dass Ihr mich nur recht gross wiedersehen werdet; nicht als Künstler sollt Ihr mich grösser, sondern auch als Menschen sollt Ihr mich besser, vollkommener finden, und ist dann der Wohlstand etwas besser in unserm Vaterlande, dann soll meine Kunst sich nur zum Besten der Armen zeigen. O glückseliger Augenblick! wie glücklich halte ich mich, dass ich dich herbeischaffen, dich selbst schaffen kann!"

Aber er musste weg von Bonn; und er sollte es nimmer wiedersehn.

Lehrjahre.

Haydns Durchzug durch Bonn mag den Anstoss gegeben haben, oder nicht; in demselben Jahre, 1792, wurde Beethoven auf Kosten des Kurfürsten, den Graf Waldstein, die Grösse des Genies voraus ahnend, dafür gestimmt hatte, nach Wien gesendet, um dort unter Joseph Haydn Komposition zu studiren. Er brach in den ersten Tagen des November dahin auf. Noch Ende Oktober und am ersten November schrieben sich die Bonner Freunde und Freundinnen in sein Stammbuch, das noch erhalten ist. Wunderbar seherisch war das Gedenkwort Waldsteins. „Lieber Beethoven! Sie reisen itzt nach Wien zur Erfüllung Ihrer so lange bestrittenen Wünsche. Mozarts Genius trauert noch und beweint den Tod seines Zöglings. Bei dem unerschöpflichen Haydn fand er Zuflucht aber keine Beschäftigung, durch ihn wünscht er noch ein Mal mit Jemand vereinigt zu werden. Durch ununterbrochenen Fleiss erhalten Sie Mozarts Geist aus Haydns Händen." So Waldstein, und Eleonore von Breuning, seine Schülerin, begleitete ihn hinaus mit dem Herderschen Worte: „Freundschaft mit dem Guten wächset wie des Abends Schatten, bis des Lebens Sonne sinket."

Er ging fort unter den Hoffnungen und Segenswünschen der Zurückbleibenden.

Es war vortheilhaft für den scheuen, ganz weltunerfahrenen Jüngling, dass er bald nach seiner Ankunft in der grossen brau-

senden Kaiserstadt einen einsichtigen und wohlmeinenden Leiter in der Person des Hofsekretairs v. Zmeskall fand, der sich seiner Oekonomie annahm, ihn, mit der kurfürstlichen Anweisung versehen, zu Haydn begleitete und dort den Unterricht gleich einleitete. Zmeskall, leidenschaftlicher Musikfreund, nahm an dem jungen Musiker sogleich den lebhaftesten Antheil, blieb ihm auch lebenslänglich ein treuer Freund und erwies sich ihm förderlich, wo er nur konnte. Haydn nahm den Schüler an.

Mozart war seit einem Jahr geschieden, folglich konnte keine bessere Wahl getroffen werden, — wenn es wahr wäre, dass ein grosser Komponist schon in dieser Eigenschaft einen guten Lehrer abgäbe. Allein abgesehen davon, dass neben der Fachgeschicklichkeit dem Kompositionslehrer auch pädagogische Befähigung so nöthig ist, wie jedem andern Lehrer, sollte sich auch zeigen, dass Jünger und Meister, wie nah' auch das Zimmerchen des ersteren in der Vorstadt Leimgrube dem Sitze Haydns in derselben Stadt lag, doch dem Geiste nach in verschiedenen Zonen weilten. Sehr früh, wenngleich anfangs unbewusst und mehr fühlbar als nachweislich, machte sich zwischen dem vollendeten und dem beginnenden Künstler die Verschiedenheit der Richtungen geltend, in denen das Leben der beiden Vortrefflichen auseinanderging.

Beethoven befand sich etwa ein Jahr lang unter der Leitung Haydns. Ueber Gegenstand und Art des Unterrichts war geraume Zeit nichts bekannt, bis Gustav Nottebohm in seinem überaus gründlichen und sachverständigen Werke, „Beethovens Studien,“ Leipzig und Winterthur 1873, auf Grund urkundlicher Vorlagen von Beethovens eigener Hand, festgestellt hat, was dieser bei Haydn getrieben, und nicht blos bei Haydn, sondern auch in welche Gebiete der Musiktheorie er bei den anderen Wiener Lehrern, also bei Albrechtsberger und Salieri eingeführt ist.

Haydns Lehrart war keine originale. Er bediente sich eines namentlich nach Fux' Gradus ad Parnassum und anderen Lehrbüchern zusammengestellten Leitfadens, den er dem Schüler selbst als „Elementarbuch“ in die Hand gab. Nach diesem Leitfaden machte Beethoven zunächst die Schule im einfachen Kontrapunkt durch, indem er zugleich durch schriftliche Uebungen sich das Gelernte veranschaulichte. Solcher Uebungen sind noch 245 vorhanden, denen 6 den alten Tonarten angehörende feste Gesänge zu Grunde liegen. Haydns bessernde Hand findet sich an vielen Stellen, aber nicht durchweg, oft entbehrt seine Kritik auch eines festen Gesichts-

punktes. Während er die Regeln, welche die Begleitung der Vorhalte betreffen, mit Feinheit und Strenge anwendet, zeigt er sich in der Beurtheilung unerlaubter Quinten- und Oktav-Fortschreitungen weniger sicher und consequent; eine grosse Zahl von offenbaren Fehlern lässt er unbeanstandet stehen, sei es, dass er sie übersehen, sei es, dass er sich zur Korrektur nicht die Zeit genommen hat.

Einem Beethoven konnte die Mangelhaftigkeit dieses Unterrichts nicht lange verborgen bleiben. Er, der zweiundzwanzigjährige junge Mann, der nicht blos sein gewaltiges Talent, sondern auch eine gar nicht gering anzuschlagende Summe von Fertigkeiten aus der Bonner Vorschule mitbrachte, dazu das Selbstgefühl und die Selbständigkeit eines schon zu gewisser Reife gediehenen und erprobten Geistes, hatte sich zweifellos Haydns Schule deshalb anvertraut, weil er von dem grossen Meister der Töne in geistvoller Weise auch in das theoretische Wesen der Tonwelt eingeführt zu werden hoffte. Diese Erwartung fand er nicht bestätigt, und wie wir aus den vorhandenen Exercitien sehen, mit Recht.

Ein Zufall führte ihn in dieser Sache zu voller Klarheit. Eines Tages nämlich stiess Beethoven bei der Rückkehr vom Lehrer auf den ihm bekannten und geschätzten Tonsetzer Johannes Schenk, später als Komponist des Dorfbarbiers in weitern Kreisen beliebt. Schenk warf mit höflicher Aufmerksamkeit einen flüchtigen Blick in das Notenheft voll Uebungen und zeigte dem jungen Manne mancherlei Unrichtigkeiten, während Beethoven versicherte, Haydn habe die letzten Sätze soeben durchkorrigirt. Es wurde zurückgeblättert, und überall fanden sich unverbesserte Fehler.

Beethoven gerieth in Zorn, denn im ersten Augenblick ward er nicht blos an der Einsicht sondern auch an dem guten Willen seines Lehrers irre. Rasch entschlossen, wie er war, wollte er den Unterricht Haydns sofort verlassen und konnte kaum bewogen werden, Haydns zweite Reise nach England (Anfang 1794) abzuwarten, um bei schicklichem Anlass aus seiner Lehre in die Albrechtsbergers überzugehn.

Einstweilen blieb er Haydns Schüler. Aber zugleich diente ihm Schenk als geheimer Lehrer, — wenigstens nach Ignaz v. Seyfrieds, vom Vorhererzählten etwas abweichender Mittheilung in der Biographie Schenks im Universallexikon der Tonkunst. Seyfried erzählt: „1792 kam Beethoven nach Wien, und Schenk hörte ihn zum ersten Mal in Abbé Gelinek's Wohnung fantasiren, ein Hochgenuss, der lebhaft Mozarts Andenken zurückrief. Un-

muthig beklagte sich der lernbegierige Beethoven oftmals gegen Gelinek, wie er in seinen kontrapunktischen Studien bei Haydn nicht vorwärts kommen könne, da dieser Meister, allzu vielseitig beschäftigt, den ihm vorgelegten Elaborationen die gewünschte Aufmerksamkeit zu schenken gar nicht im Stande sei. Jener sprach darüber mit Schenk und befragte ihn, ob er nicht geneigt sei, mit Beethoven die Kompositionslehre durchzumachen. Dieser erklärte sich höchst willfährig dazu, jedoch nur unter der Doppelbedingung: ohne irgend eine Vergütung und unter dem Siegel unverbrüchlicher Verschwiegenheit. So wurde denn der gegenseitige Traktat abgeschlossen und mit gewissenhafter Treue gehalten. Anfangs August 1792 (? 1793!) begann der theoretische Unterricht und währte bis Ende Mai des nächsten Jahres ununterbrochen fort; jede verbesserte Aufgabe musste Beethoven, um auch den Schein fremden Einflusses zu vermeiden, vorerst eigenhändig abschreiben, und dann erst Haydn zum Gutachten vorlegen. Dieses wenig bekannt gewordene Verhältniss wird durch folgende Thatsache dokumentirt. Als nämlich Schenk in den ersten Junitagen zur gewohnten Stunde sich einstellte, fand er das Vöglein ausgeflogen nach Ungarn, auf Besuch zum Fürsten Esterhazy, dafür aber ein hinterlassenes Briefchen, welches, diplomatisch genau vidimirt, also lautete: „„Lieber Schenk! Ich wünschete nicht, dass ich schon heute fort würde reisen, nach Eisenstadt. Gern hätte ich noch mit Ihnen gesprochen. Unterdessen rechnen Sie auf meine Dankbarkeit für die mir erzeigten Gefälligkeiten. Ich werde mich bestreben, Ihnen Alles nach meinen Kräften gutzumachen. Ich hoffe, Sie bald wieder zu sehen und das Vergnügen Ihres Umgangs geniessen zu können. Leben Sie wohl und vergessen Sie nicht ganz Ihren Beethoven.““ Da Haydn beim Antritt der zweiten Londoner Reise seinen Pflegebefohlnen Albrechtsbergern übergab, unter dessen Aegide Beethoven das gesammte Harmoniesystem rekapitulirte und beendigte, im freien Style aber Salieri's erfahrungsreicher Leitung sich anvertraute, so konnte das frühere geheime Zusammenwirken nicht ferner fortbestehen. . . .“

Aus Seyfrieds Mittheilung in Bezug auf Schenk tritt (wenn wir nicht falsch sehen) charakteristisch genug hervor, dass Beethoven wiederum an seinem Lehrer nicht Genügen fand; wenigstens uns scheint das obige Briefchen Beethovens zwischen den Zeilen einen Abbruch des Lehrverhältnisses zu enthalten. Beethovens selbständiger Sinn, seine freie, ja, im Vergleich zu den andern Musikern

vornehme Haltung, sein Selbstgefühl, selbst sein reiferes Alter machen es leicht begreiflich, dass sein Verhältniss zu den Lehrern und ihres zu ihm nach beiden Seiten auf Schwierigkeiten stiess.

Was nun Haydn und Beethovens Verdacht gegen ihn betrifft, so trug der ehrwürdige Meister einen zu grossen Schatz von Herzensheiterkeit und Güte und kindlicher Frömmigkeit (seine Werke und sein Leben beweisen es) in sich und war als gewissenhafter Mann allzu sicher bewährt, als dass sein Charakter angezweifelt werden dürfte. Seltsam trat gleichwohl an ihm da und dort, wenn auch in etwas späterer Zeit, ein Mangel an innerer Uebereinstimmung mit seinem Jünger hervor, der nicht etwa als Neid zu deuten ist, — was hätte den auf dem Gipfel des Ruhmes feststehenden, in sich selber befriedigend abgeschlossenen Meister dazu stimmen können? — sondern nur als Fremdheit gegen das, was im jungen Künstler emporwuchs. Schon das Wesen und Benehmen des jungen Mannes scheint ihm imponirt zu haben. Im Gegensatz zu der untergeordneten Stellung, die sich Mozart, Haydn und so viel andre Musiker gefallen liessen, behauptete Beethoven sich, wie schon gesagt, von Anfang an in einer selbständigeren und unabhängigern Lage; gegenüber der kindlichen Laune und Redseligkeit, die seinen beiden grossen Vorgängern, besonders dem liebenswürdigen Mozart eigen war, zeigte sich an Beethoven eine Straffheit, ein verschlossener Ernst, eine innerliche Hoheit, die Folge und Ausdruck der ernsten Geistes- und Kunstrichtung waren. Haydn nannte den jungen Mann oft den „Grossmogul“, ein Scherzname, der unter den Musikern um so eifriger herumgetragen wurde, als sie die künstlerische Grösse Beethovens bald zu ahnen anfingen, mancher unter ihnen gewiss unter dem quälenden Neidgefühl eigener Geringheit.

Und doch war Beethovens Publikum anfangs ein kleines, das grössere verstand ihn noch nicht. Selbst Haydn scheint Beethovens Eigenthümlichkeit, der seinigen so fern, nicht gefasst zu haben. Als Beethoven in einer Abendgesellschaft beim Fürsten Lichnowsky im Beisein Haydns seine Trio's Op. 1 vortrug, rieth ihm dieser, das dritte, aus Cmoll, lieber nicht zu veröffentlichen. Sicherlich war der Rath in Wohlmeinenheit gegeben, denn eben dieses Trio geht so entschieden aus den freundlichen Instrumentalspielen Haydns zu einem höhern Ernst über, dass der ältere Meister aus seiner Bahn und seinen künstlerischen Absichten hätte ausschreiten müssen, um anders zu urtheilen. Bei Beethoven setzte sich aber die Vor-

stellung fest, Haydn wolle ihm nicht wohl, oder sei gar neidisch*). Diese Missstimmung wirkte weiter, obgleich der grosse Werth der Haydnschen Kompositionen und die Würdigkeit des Mannes nicht verkannt wurden. Beethoven widmete dem Meister seine Sonaten Op. 2, war aber nicht zu bewegen, sich bei der Widmung nach Haydns Wunsch dessen Schüler zu nennen, sondern erklärte nach seiner Weise kurz angebunden: er habe nichts von ihm gelernt, was er noch fünf Jahr später gegen Ries wiederholte.

Ein zweiter Vorfall sollte hinzukommen und die Verstimmung auf beiden Seiten schärfen. Beethoven hatte zu einem Ballet, Prometheus, die Musik geliefert. Das Ballet schildert den Fortschritt der Menschheit aus anfänglicher Roheit zur Bildung; eine gewisse Aehnlichkeit des Stoffes mit dem von Haydns Schöpfung ist nicht zu verkennen. Nun traf es sich, dass beide Werke (Prometheus kam zum erstenmal 1801 auf die Bühne) im Laufe weniger Wochen zur Aufführung kamen. Haydn bezeigte da dem jüngern Komponisten seinen Beifall und Beethoven entgegnete, gewiss eben so harmlos, wie Haydns Lob: „Ach lieber Papa, es ist doch noch lange keine Schöpfung!“ Diese Zusammenstellung scheint Haydn verdrossen zu haben. „Nein,“ entgegnete er, „es ist allerdings keine Schöpfung, noch wird, glaube ich, der Verfasser dies je erreichen.“ **)

Der gute Schenk dagegen blieb in Beethovens Andenken, wenngleich die persönlichen Beziehungen gelockert wurden. „So traf es sich (erzählt Schindler), dass, als ich mit Beethoven eines Tages,

---

*) So unglaubhaft dies bei Haydns kindlichem Charakter und seinem damaligen hohen Ansehn erscheinen muss, so ist doch auch Ries argwöhnisch geworden. Er nahm Veranlassung, Haydn selbst darüber zu befragen Haydn sagte, „er habe nicht geglaubt, dass dieses Trio so schnell und leicht verstanden und vom Publikum so günstig aufgenommen werden würde.“ Hierin findet Ries eine Bestätigung des Beethovenschen Misstrauens; uns scheint die Antwort vielmehr eine Widerlegung und der Beweis wohlmeinender Absicht zu sein. Leichtes Verständniss und günstige Wirkung waren Haydn, dem Freudenbringer, allerdings wichtige Bestimmungsgründe; und nach dem Massstabe seiner eignen Werke (man sehe die Quartette u. s. w.) dieser Klasse, konnte Beethovens Trio ihm nicht anders als zu weit getrieben, unheimlich, von zweifelhafter Wirkung erscheinen. Nach welchem Massstabe hätte er aber urtheilen sollen, als nach dem eigenen? — Auch Mozarts Trio's und Quartette boten keinen andern.

**) Diese Anekdote ist früher in Bezug auf das Septuor erzählt worden; die Berichtigung verdanken wir Aloys Fuchs. Nach der frühern Ueberlieferung hätte Haydn zugesetzt: „denn Sie sind (er ist) ein Atheist!“ Die kindliche Anhänglichkeit an die Kirche, von der Haydn erfüllt war, ging allerdings Beethoven ab; und so konnte er jenem wohl als Atheist erscheinen.

es war zu Anfang des Frühlings 1824, über den Graben ging, uns der alte Herr Schenk begegnete, damals schon ein hoher Sechsziger. Beethoven, ausser sich vor Freude, diesen alten Freund noch unter den Lebenden zu sehen, ergriff seine Hand, eilte mit ihm in das nahgelegene Gasthaus „zum Jägerhorn“ und zwar in das hinterste Zimmer, das einer Katakombe gleich am hellsten Tag erleuchtet werden muss. Dort schlossen wir uns ein, und Beethoven fing nun an, alle Falten seines Herzens seinem verehrten Korrektor aufzudecken. Redselig wie selten tauchten eine Menge Geschichten und Anekdoten aus jener längst vergangenen Zeit auf, so auch jene Vorfälle mit Haydn, und der nun auch zur Majestät im Reiche der Tonkunst emporgestiegene Beethoven überhäufte den bescheidenen, in Dürftigkeit lebenden Komponisten des „Dorfbarbiers“ mit dem innigsten Danke für seine ihm damals bewiesene Freundschaft. Die Trennung zwischen beiden nach jener denkwürdigen Stunde war höchst rührend, gleichsam für's Leben; und wirklich sahen sie sich nicht wieder.“

Nach Haydn ward Albrechtsberger Beethovens Lehrer. Nach Seyfried blieb Beethoven zwei Jahre in seiner Lehre; Nottebohm lässt mit grosser Wahrscheinlichkeit den Unterricht im Januar 1794 beginnen und spätestens Anfang Mai 1795 enden. Was hat Albrechtsberger mit ihm getrieben? Was hat Beethoven bei ihm gelernt?*) —

*) Zuerst hat Seyfried über diesen Gegenstand berichtet, in seinem 1832 erschienenen Buche „Beethovens Studien im Generalbass, Kontrapunkt und in der Komposition, aus dessen handschriftlichem Nachlasse gesammelt“. Schindler hat sofort an der Echtheit gezweifelt, Franz Derkum in No. 72 der Rheinischen Musikzeitung von 1852 den Beweis der Täuschung zu führen gesucht. Allein diese „Studien“ sind weder ein rein untergeschobenes, noch ein rein authentisches Werk, sondern sie sind aus Fälschung authentischer Vorlagen entstanden. Nottebohm (Beethoveniana, S. 154–203) hat den unwiderleglichen Nachweis geführt.

Seyfried hat in der That nach handschriftlichen, grösstentheils von Beethoven selbst geschriebenen Aufzeichnungen, betitelt „Kontrapunktische Aufsätze“, gearbeitet. Nur ist er bei der Bearbeitung in höchst leichtfertiger und wahrheitswidriger Weise verfahren, wie eine Vergleichung der noch vorhandenen, im Besitz der Haslingerschen Erben befindlichen handschriftlichen Vorlagen (denselben, die Nottebohm das Hauptmaterial zu seinem oben erwähnten Buche „Studien Beethovens“ gegeben) mit Seyfrieds Buch ergeben hat. Die Handschriften, welche ungefähr 600 Seiten in Folio füllen, theilt Nottebohm „nach Grund und Zeit ihrer Entstehung“ in fünf Gruppen

Zuerst Schriften, „welche dem Unterricht bei Joseph Haydn angehören“. „Vorhanden sind 245 Uebungen im einfachen Kontrapunkt über sechs feste Gesänge in den alten Tonarten.“ Von ihnen war oben die Rede.

Diese Fragen sind von Bedeutung, wenn es sich um einen Beethoven handelt, dessen geistige Entwickelung in jedem ihrer Momente lehrreich und anziehend sein muss.

Albrechtsberger war, als er Beethovens Unterweisung begann, nah an sechszig Jahr alt, als Tonsetzer, Orgelspieler und Lehrer sehr geschätzt, übrigens mit seiner Lehre ganz auf dem Standpunkte der alten Schule (es gab damals keine andere), zu deren Hauptvertretern er im Süden, wie Kirnberger im Norden gehörte. Zwar hatte er Quartette und Quintette, nicht in kleiner Zahl, sogar eine Operette geschrieben. Gleichwohl war er der „galanten Schreibart" (den freiern Formen im Gegensatz zu den kontrapunktischen) nicht

---

Dann Schriften aus dem Unterricht bei Albrechtsberger. „Die vorhandenen Uebungen betreffen einfachen Kontrapunkt, Nachahmung, einfache Fuge, fugirten Choral, die doppelten Kontrapunkte in der Oktave, Decime und Duodecime, Doppelfuge, dreifache Fuge und Kanon, theils in strenger, theils in freier Schreibart." Von diesen Schriften vernehmen wir oben Weiteres.

Drittens umfangreiche „Auszüge Beethovens aus verschiedenen gedruckten Lehrbüchern über Generalbass, Kontrapunkt, Fuge, doppelten Kontrapunkt und Kanon". Beethoven hat dabei sieben Lehrbücher benutzt: C. Ph. E. Bachs „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen", 2. Theil, 2. Auflage; D. G Türks „Kurze Anweisung zum Generalbassspielen", 1. Ausgabe vom Jahre 1791; J. G. Albrechtsbergers „Gründliche Anweisung zur Komposition", 1. Ausgabe vom Jahre 1790; Kirnbergers „Kunst des reinen Satzes"; Fux' „Gradus ad Parnassum"; Kirnbergers „Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Komposition"; Marpurgs „Abhandlung von der Fuge".

Diese Auszüge sind nach Nottebohms höchst wahrscheinlicher Ansicht durch den theoretischen Unterricht des Erzherzogs Rudolf veranlasst worden und gehören in das Jahr 1809.

Viertens Aufzeichnungen, die zu verschiedenen Zeiten entstanden sind; „sie betreffen grösstentheils die Fuge."

Fünftens einige „von einer fremden und von Albrechtsbergers Hand geschriebene kontrapunktische Uebungen und Beispiele".

Dies (auch die dritte und fünfte Gruppe) Seyfrieds Vorlagen. Sein Buch lässt sich bis auf einen sehr kleinen Theil durch die Handschriften belegen. Die Versündigung des Verfassers der „Studien" besteht nun darin, dass er den gesammten Inhalt seines Buches für das Resultat des Unterrichts erklärt, den Beethoven bei Albrechtsberger genossen, während in Wahrheit nur ein Bruchtheil auf diesen Unterricht zurckgeführt werden kann; dass er die Auszüge aus theoretischen Büchern für Beethovens geistiges Eigenthum ausgiebt; dass er sich „um eine genaue Wiedergabe seiner Vorlagen gar nicht bemüht", vielmehr „den ursprünglichen Text und Notenbeispiele geändert, Falsches aufgenommen, Randglossen hinzugefügt und Wichtiges weggelassen" hat und dennoch seine gesammten Mittheilungen, in Form und Inhalt, als authentische Wiedergabe der handschriftlichen Vorlagen angesehen wissen will. Dass die Fälschung gewinnsüchtiger Spekulation entsprungen, ist wohl unzweifelhaft.

sonderlich gewogen. Er hatte sich vorzugsweise und mit entschiedener Vorliebe mit Kirchenmusik und Fuge beschäftigt und öfter geäussert: „ich habe gar kein Verdienst dabei, dass ich gute Fugen mache, denn mir fällt gar kein Gedanke ein, der sich nicht zum doppelten Kontrapunkte brauchen liesse.“ Leider sind nur auch seine Fugen obwohl sorgsam und — was man so nennt — korrekt gearbeitet nicht gerade lebensvoll und lebenzeugend.

Was also den Unterricht bei Albrechtsberger betrifft, so ist der Gegenstand desselben in der Anmerkung zu Seite 26 bereits übersichtlich angegeben. Wir gehen nunmehr, natürlich in allem Thatsächlichen wiederum unter der Führung Nottebohms, auf das Einzelne etwas ausführlicher ein.

Auch Albrechtsberger fusste in seinen Anweisungen auf den Gradus ad Parnassum von Fux, aber statt der alten Tonarten hat er das Dur und Moll der neueren Musik angenommen. Seine Kompositionslehre diente in der Ausgabe von 1790 dem Schüler zur häuslichen Repetition.

Albrechtsberger begann also, wie die Handschriften zeigen, mit dem einfachen strengen Kontrapunkt, dem schon bei Haydn getriebenen, aber nicht zu voller Aneignung gelangten Pensum.

Dem folgten kontrapunktische Uebungen im freien Satze d. h. einer Schreibart, die damals in Kirche, Kammer und Theater üblich war, die ein Kompromiss darstellt zwischen der von den Forderungen des strengen Satzes befreiten neueren Musik und dem alten Kontrapunkte und seinem cantus firmus. Vorhanden sind 26 Uebungen.

Danach ging man zu Uebungen in der Nachahmung über. Vorhanden sind drei grössere Nachahmungssätze. Der erste ist ein Vorspiel zu einer einfachen Fuge in E moll für 3 Streichinstrumente. Es zeugt von Albrechtsbergers Ernst, dass die von ihm gemachten Aenderungen besonders auf Festhaltung der Aehnlichkeit der Motive zielen. Die Reinschrift dieses Stückes beweist, dass Beethoven die Aenderungen anerkannte. Einmal aber hat er selbst den Meister gemeistert, indem er eine von Albrechtsberger eingesetzte Formel des Cello, die sonst nicht vorkommt, also nicht begründet ist, durch einen dem folgenden Takte entnommenen Gang ersetzt und so den Eintritt des Weiteren motivirt. Die beiden anderen Nachahmungen sind Streichquartette, in F dur und C dur geschrieben.

Daran schloss sich das Studium der Fuge, in welches 38 zweistimmige, 7 dreistimmige, 9 vierstimmige und 3 Choralfugen Einsicht

gewähren. Darauf stieg der Unterricht auf zum doppelten Kontrapunkt in der Oktave, in der Dezime oder Terz, in der Duodezime oder Quinte, sogar zum dreifachen Kontrapunkt in der Oktave, ferner unter Anwendung des doppelten und dreifachen Kontrapunktes zur Doppel- und Tripel-Fuge und endigte mit der Komposition einiger drei- und vierstimmigen Zirkel- oder Lieder-Kanons im Einklange.

Der Unterricht scheint zuletzt überstürzt zu sein. Nottebohm schliesst dies wohl mit Recht aus der weniger gründlichen Arbeit, die in den vorhandenen Fugen-Exercitien hervortritt. Während der Schüler anfangs mit Hingebung sich der Leitung Albrechtsbergers unterwirft, der Lehrer seinerseits nicht minder peinliche und gewissenhafte Kritik übt, sind die Leistungen in den komplicirteren Formen quantitativ und qualitativ dürftiger, und die Einwirkung und Nachhülfe des Lehrers ist in den handschriftlichen Vorlagen, welche hierher gehören, weniger zu spüren. Der Schuldige wird Beethoven gewesen sein, den die Ungeduld vielleicht, nachdem bereits Jahre des Lernens vergangen, zum selbständigen Schaffen zurücktrieb.

Ohne Zweifel hat Beethoven von Albrechtsbergers Unterricht einigen Erfolg gehabt, namentlich ist er durch denselben bestärkt worden in der angeborenen Richtung auf nicht blos figurative sondern auch polyphone Schreibweise — aber der Unterricht ging zu eilig zu Ende, als dass Beethoven innerhalb des Gebietes, in dem sein Lehrer am liebsten weilte, schon hätte festgestellt sein können. Vor allem um in der Fugenform sich mit der schulmässigen Richtigkeit und Reinheit zu bewegen, hätte es weiterer ruhiger Uebung bedurft.

Daher ist es auch keine auffallende Erscheinung, dass Beethoven unmittelbar nach dem Austritt aus Albrechtsbergers Schule, bis an das zweite Jahrzehnt heran, so gut wie gar keinen Gebrauch von den sogenannten strengern Formen macht, namentlich der Fuge. Selbst in kirchlichen Werken (dem Oratorium Christus am Oelberg und der ersten Messe) fehlen sie, oder treten doch in so lockerer Weise auf, dass sie eher gegen als für die Schule zeugen. Wohl aber findet sich von Anfang an eine lebhafte Neigung für selbständige oder freie Führung der Stimmen, wie er sie zunächst in Haydns und Mozarts Werken vor Augen gehabt, eine Neigung für „obligates Accompagnement“, mit dem er, wie er später (15. Dezember 1800) in launiger Stimmung an den Musikverleger Hofmeister schrieb, „auf die Welt gekommen war.“ Auf die strengen Formen, namentlich der Fuge, ist Beethoven erst allmählich, dann

aber mit steigendem Eifer und wachsender Liebe und Vertiefung eingegangen.

Und doch: die Beethovenschen Fugen lassen bei allem Geistvollen und künstlerisch, namentlich für den jedesmaligen Zweck Bedeutenden gerade das vermissen, was das Ergebniss einer tüchtigen Schule ist, bald die vollkommene Fugenmässigkeit des Themas, bald die Gediegenheit des Baus und seine Gliederung im Sinne der Fugenform. Ein genialer Künstler, — so erscheint Beethoven in dieser Richtung, — ist er von der vielseitigen Belebtheit seines Geistes zu dramatischer Gestaltung des Tonbaues angeregt; er beginnt damit, „obligat" zu schreiben, und findet sich von da, getragen durch die Erinnerung an so viel Gehörtes und Gespieltes, immer mächtiger zur höchsten Gestalt der dramatischen oder polyphonen Musik, zur Fuge hingezogen. Wohl mag den Erinnerungen aus dem Leben die Lehre zu Hülfe gekommen sein; die Formen der Engführung, Vergrösserung und Verkleinerung, Verkehrung*) mögen durch sie hervorgehoben sein, — eigentliche Durchbildung in dieser Form giebt sich nicht zu erkennen.

Merkwürdig ist hierbei, dass gerade dieser Weg sich später als der für Beethovens eigenthümlichen Beruf geeignetste zu erkennen gab. Er war berufen, in dem phantastischen Reich der Instrumentalwelt als deren schrankenlos waltender Herrscher zu gestalten. Jene strengbemessenen Formen hätten hier nur fesseln können, hätten Beethoven möglicherweise zu einem zweiten Sebastian Bach gemacht. Er war aber nicht bestimmt, ein Zweiter zu sein, sondern ein Erster; überhaupt wiederholt sich die Kunstgeschichte so wenig wie die Völkergeschichte. Für sein weites Reich bedurfte er der weitesten und mannigfachsten Formen, der Möglichkeit und Macht, sie nach jedesmaligem Bedürfniss, natürlich stets unter dem Gesetze der ewig waltenden Kunstvernunft, auszudehnen und umzuwandeln. Hierbei hätte die Schule, wie sie damals war, ihn eher hemmen als fördern können.

Eine Ansicht Beethovens mag vielleicht aus der Albrechtsbergerschen Zeit herstammen. Er liebte zu behaupten: Religion und Generalbass seien in sich abgeschlossene Dinge, über die man nicht weiter disputiren solle. Weh' ihm und seinen Werken, wenn dem wirklich so wäre! wir werden noch erfahren, wie weit die letztern

*) Wer nähere Erläuterung wünscht, findet sie im Anhang I., von der Kunstform.

sich mit dem Generalbass vertragen haben. Aber es war ihm selber nicht Ernst damit. Wenn sein Schüler Ferdinand Ries ihm gelegentlich einmal eine Quintenfolge in einem der ersten Quatuors zeigt, fragt er, was das schade? Ries: es sei aber doch falsch! — „Wer das sage?“ — Alle Theoretiker, Fuchs, Albrechtsberger u. s. w. — „Nun so sage Ich (fiel der Entscheid). dass es recht ist.“ Und wenn ihm noch in spätern Jahren Afterkritiker sogenannte grammatische Verstösse zum Vorwurfe machten, rieb er sich wohl seelenvergnügt die Hände und rief hellauflachend: „Ja, ja! da staunen sie und stecken die Köpfe zusammen, weil sie es noch in keinem Generalbassbuche gefunden“. Er beruhte auf „dem Gesetz, das mit ihm geboren.“ Einem Spätern, der geistig zu seinen Füssen gesessen, war die Verpflichtung aufbewahrt, den Einklang dieses Rechtes mit der geläuterten und begriffenen Satzung mit den ewigen Gesetzen der in der Kunst waltenden Vernunft zu zeigen.

Soviel also steht fest: Beethoven hat zunächst und längere Zeit ausschliesslich in den freiern Formen gebildet. Zu ihnen hin, müssen wir vermuthen, war Neefe (S. 7) der erste Leiter und wahrscheinlich Haydn von bedeutendem Einfluss, als erster hervorragender Meister in jenen Formen, die Beethoven zuerst seinem Geiste gemäss fand. Beethovens Verleugnung des Haydnschen Einflusses kann uns dabei nicht beirren; sie betrifft den allerdings mangelhaften Unterricht in den strengen Formen, während wir annehmen zu dürfen glauben, dass für die freieren Haydns Schaffen vor allem, nicht seine Lehre vorbildlich auf Beethoven einwirkte.

Verleugnet man den Einfluss jener beiden ersten Lehrer (denen der Hülfslehrer Schenk zugesellt werden muss), so bleibt gar kein Lehrer übrig als der für jene Formen ungeeignetere Albrechtsberger, von dem aber aus Beethovens Munde gar keine Aeusserung verlautet.

Dass ein energisch Schauen und Streben sich dieser Formen auch ohne fremden Beistand bemächtigen könne, wird man nicht unmöglich nennen dürfen; wer ermisst die Macht und den Drang eines Genius? Allein man berge sich nicht den eigentlichen Gehalt dieser Annahme. Diese Formen sind nicht mehr und nicht weniger, als die geschichtliche Entwickelung des Musikinhaltes selber; sie sind nicht etwa willkürliche, dem Inhalt fremde oder gar feindlich entgegengesetzte Satzungen oder Herkömmlichkeiten (wie kann man solche Vorstellungen mit der hohen Bestimmung aller

wahren Künstler von Bach bis Beethoven, ihre Vorgänger und Nachfolger mitgerechnet, die allesammt in diesen Formen geschaffen haben, zusammenbringen?) sondern die logische Nothwendigkeit, der fortschreitende dialektische Prozess des Musik schaffenden Geistes; daher sind sie, ist keine einzelne derselben weder von irgend einem Einzelnen geschaffen, noch ist ihnen irgendwo die Grenze gesetzt, über die jene Dialektik des Musikgeistes nicht hinauskönnte. Und endlich genügt dem Künstler für seinen Beruf nicht äusserliche Kenntnissnahme, nicht Ergründung des gedanklichen Inhalts der Formen; er muss sie seinem Geist angeeignet haben, als wären sie ihm angeboren zu freiestem Schalten. In solcher Vollendung tritt aber Beethoven gleich mit den ersten Werken vor uns; er ist namentlich der neuern und freiern Sonaten- und Rondoformen gleich in derselben Weise mächtig, in der sie aus den Händen Haydns und Mozarts hervorgegangen waren; dem Standpunkte dieser Meister schliesst sich seine Form, das heisst sein geistig Weben und Gestalten, mit Nothwendigkeit an; aber sogleich führt eben dies geistige Weben, das die Kunst in ihm fortsetzt, wie zuvor in Mozart, Haydn und deren Vorgängern, neuen Inhalt und damit Erweiterung und Aenderung der Formen herbei, — und zwar schon von den ersten Werken an. Dazu gehörte meisterliche Herrschaft. Sie ohne Beihülfe Anderer, oder den Aufwand jahrelanger Arbeit errungen zu haben, würde fast einem Wunder gleichkommen, dergleichen weder Mozart, noch Goethe, noch Raphael an sich erlebt haben. Wenn gleichwohl Beethoven selbst seiner Einführung in die Formen nicht gedenkt: so darf man den Grund nur darin suchen, dass gerade dieser auf das Ganze gehende und vorzugsweise künstlerische Lehrtheil seinem Geist unbemerkter, gleichsam als etwas Selbstverständliches einging, während die abstrakten, zunächst unkünstlerisch auftretenden Lehren der Harmonik und des Kontrapunkts sich als ein Fremderes merkbar machten.

Wie man sich auch hierüber entscheiden mag, die Formfrage ist von Anfang an in ihrer ganzen Wichtigkeit bei Beethoven zur Erörterung gekommen, und bei ihm mehr, als bei irgend einem andern Tonkünstler. Fast sein Lebenlang wurde Formlosigkeit ihm zum Vorwurfe gemacht; und seltsam rückte dieser Vorwurf mit seiner Entwickelung weiter, man hatte die Meisterschaft der Gestaltung an ganzen Reihen früherer Werke gepriesen und wandte nun den Vorwurf gegen die spätern. Daneben erstand dann in neuester Zeit die Vorstellung: Beethovens Verdienst beruhe gerade

darin, „die Form zerbrochen“ zu haben. Beiden Aussprüchen liegt derselbe Irrthum zum Grunde: die Form vom Inhalt zu trennen, sie als etwas ein für allemal Festgestelltes, dem Inhalt Fremdes oder gar zwängend und feindlich Gegenüberstehendes anzusehn, während sie nichts Anderes als Gestaltung dieses Inhalts, und ohne sie nichts als nebelhaft unbestimmtes Schwanken und Schweben der Seele vorhanden ist, ohne fassbaren Inhalt und ohne andere Wirkung, als gleiche traumhafte und folgenlose Regungen und Wallungen. Beethoven hat bestimmten Inhalt zu offenbaren gehabt und darum bestimmte Formen; aber diese Formen sind ihm nicht äusserliche Spaliere und Schranken geworden, wie dem unerweckten handwerkerlichen Tonsetzer, oder wie die Formeln eines Philosophen für nachsprechende Schüler, sondern sein Geist hat sich in ihnen lebendig befunden, sich in ihnen erkannt, da sie nur der Vernunft der Sache, die in ihm selber gewaltet, entspringen und mit der eignen Entwickelung sie selber weiter entfaltet. Beides kann nicht begreifen, wer die Form als ein Aeusserliches auffasst. Kein Musiker aber gab mehr Anregung zu dieser Erörterung, als Beethoven, in dem die reine Musik ihre weitest gehende Vollendung, mithin die weiteste Mannigfaltigkeit und Ausgestaltung ihrer Formen erlebte; seine Werke zeigen ihn in diesem Sinn als den Vollender der Form, — wenn auch nicht als den Beschliesser. Es wird hierauf noch zurückzukommen sein.

Neben und nach Albrechtsberger ertheilte Salieri, der bekannte Opernkomponist dem Jüngling Anweisung über Behandlung der Singstimmen und über dramatische Musik. Die vorhandenen Studien sind zwischen 1793 und 1802 geschrieben, etwa 20 Gesangsstücke mit italienischem Text. Diese geringe Anzahl von Uebungen zeigt keinen Lehrgang und lässt vermuthen, dass der Unterricht kein regelmässiger war, sondern dass Beethoven von Zeit zu Zeit Salieri's Rath eingeholt hat. Dass der nur auf der Oberfläche athmende Italiener bei dem von Anfang an auf das Tiefe und Wahre hingewandten, durchaus deutschen Künstler noch geringeres Gewicht hatte, begreift sich. Beide Lehrer klagten über die Eigenwilligkeit, mit der der Schüler sich manchen Theilen der Leitung entzöge, und sagten voraus, dass er das jetzt Zurückgewiesene mit eignem Schaden würde nachkaufen oder entbehren müssen. Unermüdlich war dagegen derselbe so starr verschlossene Jüngling, sich über den Mechanismus der Instrumente Rath zu holen; die trefflichen Musiker Kraft und Linke machten ihn mit

dem Violoncell, Punto mit dem Horn, Friedlowsky mit der Klarinette bekannt, noch um das Jahr 1800 nahm er bei Krumpholz Violinstunden, wiewohl er schon damals die Fähigkeit, rein zu spielen, einbüsste.

Ungemein förderlich ward ihm neben dem eigentlichen Unterricht die Gelegenheit, gute Musik zu hören und an ihrer Ausführung Theil zu nehmen. Hier ist vor Allem das van Swietensche Haus zu nennen, in das er durch Zmeskall (S. 20) eingeführt worden war.

Gottfried, Baron van Swieten, Musikliebhaber und selbst Komponist von Symphonien („so steif wie er selbst“, sagt Haydn) und andern Sachen, hatte in Berlin Gelegenheit gefunden, Werke von Seb. Bach und Händel kennen zu lernen; die erstere Richtung war durch Bachs Söhne Friedemann und Emanuel und durch seine Schüler Kirnberger und Agrikola vertreten und befestigt, von Händel waren der Messias, Iudas Makkabäus und das Alexanderfest mehrmals zur Aufführung gekommen. Van Swieten hatte sich dieser Musik mit grosser Entschiedenheit zugewendet und bei seiner Rückkehr nach Wien schon in Mozarts Zeit und unter dessen Mitbethätigung in seinem Hause Zusammenkünfte zur Ausführung von Gesang- und Instrumentalsätzen jener Meister und anderer, namentlich auch älterer Italiener, bis zu Palestrina hinauf, eingerichtet. Mozart war geschieden: jetzt wurde Beethoven bei van Swieten eingeführt und nahm an den musikalischen Zusammenkünften Theil. Hier lernte er die genannten Meister kennen und kam von dem unersättlichen Musikliebhaber nicht leicht los, bevor er nicht nach allem Vorausgegangenen noch ein halb Dutzend Fugen von Seb. Bach „zum Abendsegen“ gespielt; jetzt kam ihm also Neefe's Schule zu statten. Wie eifervoll es bei dem alten Herrn zugegangen, bezeugt noch eines der an Beethoven erlassenen Billets, das Schindler aufbewahrt hat: „Wenn Sie künftigen Mittwoch nicht verhindert sind, so wünsche ich Sie um halb neun Uhr Abends mit der Schlafhaube im Sack bei mir zu sehen.“

Aehnliche Zumuthungen und Ausnutzungen, dergleichen hier, bei van Swieten, wenigstens ihren Entgelt im zugeführten Bildungsstoff fanden, traten aber dem jungen Künstler um so häufiger nahe, jemehr sein Talent zur Anerkennung kam. Er war mit Vorliebe, mit Auszeichnung aufgenommen worden, namentlich von den kunstliebenden Familien des Adels, unter denen die des Fürsten Lichnowsky voranstand. Diese Verhältnisse waren für Beethovens Ehrliebe lockend und für seine Stellung vortheilhaft. Allein es liegt

in der Natur der Sache, dass mit dem Wachsthum der Anerkennung und Theilnahme auch die Beanspruchung sich in gleichem Masse steigert. Man will (jeder Künstler erfährt das mehr oder weniger) der Kunstgaben froh werden, das ist der unschuldige Anfang; bald zeigt sich, vom Reize der Kunst und der unvermeidlichen Leerheit des Gesellschaftswesens gesteigert, die Unersättlichkeit und Rücksichtslosigkeit, und droht den Künstler auszunutzen und geistig zu verzehren. Auch Beethoven sollte das empfinden. „Er kam dann (erzählt Wegeler, der vom Oktober 1794 bis Mitte 1796 in Wien, in seiner Nähe gelebt) düster und verstimmt zu mir klagte, dass man ihn zum Spielen zwinge, wenn auch das Blut unter den Nägeln ihm brenne. Allmählich entspann sich dann zwischen uns ein Gespräch, worin ich ihn freundlich zu unterhalten und völlig zu beruhigen suchte. War dieser Zweck erreicht, so liess ich die Unterredung fallen, setzte mich an den Schreibtisch, und Beethoven musste, wollte er weiter mit mir sprechen, sich dann auf den Stuhl vor dem Klavier setzen. Bald griff er nun, oft noch abgewendet, mit unbestimmter Hand ein paar Akkorde, aus denen sich dann nach und nach die schönsten Melodien entwickelten ..... Ueber sein Spiel durfte ich Nichts oder nur Weniges, gleichsam im Vorbeigehen, sagen. Er ging nun gänzlich umgestimmt fort und kam dann immer gern zurück. Der Widerwille blieb indessen" — (die Anmuthungen zum Musiziren mögen oft genug sein innerlich Weben gestört haben) — „und ward oft die Quelle der grössten Zerwürfnisse Beethovens mit dem ersten (Lichnowsky?) seiner Freunde und Gönner."

Die Zumuthungen waren es, die ihn ermüdeten und verstimmten. Im trauten Zimmer des Freundes zog ihn gleich darauf unvermerkt das Klavier wieder an; da spielte er nicht für die Gesellschaft, nicht einmal für den stumm lauschenden Freund: da träumt' er sein wahres Leben weiter.

Ein Nachhall aus der Swietenschen Zeit, ein Zeugniss über die Eindrücke, die er in dem Hause des alten Kunstfreundes empfangen, ist Beethovens Ausspruch über Händel: „Händel ist der unerreichte Meister aller Meister. Gehet hin und lernt, mit wenig Mitteln so grosse Wirkungen hervorzubringen." So hat Seyfried den Ausspruch überliefert.

Dass die grosse Verehrung für Händel bestand, und zwar lebenslänglich, darüber hat Gerhard v. Breuning, der einzige Sohn Stephans v. Breuning, noch 1845 ein unwidersprechliches Zeugniss abgelegt. Er schreibt an Wegeler: „Einer der sehnlichsten Wünsche

Beethovens war, Händels sämmtliche Werke zu besitzen, und als in seiner letzten Krankheit diese, ein Geschenk aus England, ankamen, musste ich ihm alle, ich glaube bei 50 Bände, in seinem Bette gegen die Wand hin aufstellen, wo er sie, stets durchblätternd und selig vor Freude und Lobeserhebung dieses grossen Meisters, fast den ganzen Tag behielt."

In die Welt.

Ein Schattenriss, der den Wegeler-Riesschen Notizen beigegeben ist, zeigt Beethoven, wie er in seinem siebenzehnten Jahre war, als er vor Mozart gestanden. Die Mode von 1787 hat ihm ein klein Zöpfchen hinten angebunden, das einzige, das ihm jemals angehängt. Das Profil ist offen, die Stirn noch gemässigt in ihrer Entwickelung, die Augen scheinen vordringend, der Mund scheint, wie bei heissen Gemüthern öfters, leicht geöffnet, die Nase, das ganze Antlitz emporgerichtet.

Jetzt war aus dem Jüngling ein junger Mann geworden; fünfundzwanzig Jahre zählte er, als er in die Welt hinaustrat. Sein Körperbau war gedrungen, nicht gross (fünf Fuss vier Zoll), starkknochig, voll Rüstigkeit, ein Bild der Kraft: von Krankheit scheint damals nicht viel die Rede gewesen zu sein.*) Sein Haupt hatte

*) So berichtet Seyfried, der nahe genug stand, um beobachten zu können. Gleichwohl lauten andere Nachrichten ganz anders. Namentlich widerspricht auch Wegeler, als Beethovens Jugendfreund und als Arzt zwiefach urtheilsberechtigt, der Seyfriedschen Angabe. Ja, er spricht aus: „im kranken Unterleib meines Freundes lag schon 1796 der Grund seiner Uebel, seiner Harthörigkeit, und der ihm zuletzt tödtlichen Wassersucht. Das nur zu häufige Unterbrechen einer regelmässigen Lebensart musste allerdings diese Grundursache verschlimmern." Das Urtheil eines Sachverständigen muss Seyfried widerlegen.

Und dennoch wird man nicht fehlgehn, wenn man diese Angabe in gewissem Sinne aufrecht hält. Beethoven trug, wie jeder Künstler, wie jeder Mensch, in dem Nervenkraft, Geist und Wille vorherrschen, das wahre Uni-

sich mit dunkelm Haargebüsch bedeckt, das ungeordnet. mehr mähnenartig als lockig umherlag, die Stirn war breiter und vordringender über den dunklen Augen gelagert, die nun schon tiefer und verschlossener zurücktraten, die Nase war kräftig mehr in die Breite entwickelt, als vordringend, von deutschem, nicht römischem Profilschnitt, welchen letztern die meisten Künstlernasen zeigen. Der Mund war wohlgebildet.

So trat er seine öffentliche Laufbahn an, gut, offen, anhänglich, strebend, voll Selbstgefühl, ganz durchdrungen von dem, was in ihm lebte. Er konnte heiter sein bis zum Muthwillen, ihm stand Witz, Satire, Sarkasmus zu Gebot; aber im tiefsten Grunde lebte der Ernst seines hohen Berufs, dessen ganze Fülle er selbst noch weit entfernt sein musste zu überschauen, wie der Fortschritt in seinen Werken unwidersprechlich zeigt.*) Das war es, was Haydn

---

versalmittel gegen jede Krankheit in sich, — allerdings nur auf eine gewisse Zeit. Er hatte die Krankheit, aber die Krankheit hatte nicht ihn. Im Feuer des Schaffens vergass er sie, überwand er sie (wenngleich nur auf Zeit), fühlte er sich, — war er im Vollbesitz seiner Kraft. Solche Menschen (wir sprechen aus Erfahrung) sagen zur Krankheit: ich habe nicht Zeit! — ja, wer weiss, ob sie nicht im Drange geistiger Noth dem Tode selbst einmal entgegenrufen dürfen: ich habe noch nicht Zeit, meine Zeit ist noch nicht kommen. In der Schwangerschaft stehen Zehrkrankheiten still; während der grossen französischen Revolution will man in Frankreich sie nur in sehr verminderter Zahl gefunden haben.

Der Mensch Beethoven trug die Krankheit und den schlummernden Todeskeim in sich. Der Tondichter Beethoven wusste davon nichts.

*) Dieser Fortschritt tritt bei Beethoven (mehr wie bei irgend einem andern Tonkünstler) so bedeutend hervor, dass er Biographen und Beurtheiler verleitet hat, drei Perioden, — und zwar charakteristisch unterschiedene, nicht Zeitabschnitte, wie sie Schindler zu besserer Uebersicht macht, von der Geburt bis 1800, von da bis Oktober 1813, von da bis zum Tode 1827. — oder Manieren, oder Stile zu unterscheiden. Voran steht hierin Fétis (in seiner allgemeinen Biographie der Musiker), der Beethoven aus dem begrenzten französischen Gesichtspunkte betrachtet, wie wenn man Logarithmen als gemeine Zahlen handhaben wollte. Er nimmt drei Manieren, oder vielmehr zwei entgegengesetzte Systeme an, das eine, beruhend auf den allen Musikern gemeinsamen Grundsätzen der Harmonie und Ansprüchen des Gehörs, das andre ausserhalb der musikalischen Grammatik stehende, ihm allein bekannte. Ihm schliesst sich der geistreiche, aber durchaus französirte Oulibicheff an. Er fasst, ohne Ahnung von deutscher Art und Kunst, Beethoven in der ersten Periode einfach als Nachfolger von Haydn und Mozart auf, der dann in der zweiten dem reinen Musikinhalt einen musikfremden allgemein geistigen beigesellt und in der dritten einen Abdruck seiner selbst (l'abstraction de son moi) gegeben habe, eine Folge von trostlosen Gedanken, eine tiefe Versunkenheit

gefühlt, als er ihn Grossmogul nannte, das fühlte auch Seyfried heraus, der Beethovens Manieren stets kalt und wenig gewinnend nennt und meint, seine lebhaftesten Bewegungen hätten sich in der Regel durch nichts auf seinem Marmorantlitz verrathen; er habe Opern von Cherubini und Mehul, die er sehr schätzte, bis zu Ende gehört, unbeweglich wie ein Bild: habe aber die Musik ihm nicht gefallen, so sei er schweigend nach dem ersten Akte davongegangen. Aus nicht viel späterer Zeit spricht derselbe Zeuge, der unterdess Beethoven schon näher getreten war,*) aus: .... „und wenn ich den Meister der Töne als einen Stern erster Grösse am musikalischen Horizont lange schon verehrte, so musste ich das engelreine Gemüth,

in unfruchtbare Träumereien und trockne Leiden, die die Musik nicht ausdrücken könne; auch er kommt dann zu der Bemerkung, die zweite und dritte Periode seien im Grunde eine. Der idealitätlose französische Standpunkt konnte nicht anders urtheilen. Einen höhern nimmt unstreitig, Beethoven gegenüber, Lenz ein, der in Verehrung und schriftstellerischer Thätigkeit für ihn unerschöpflich, für den wahren Inhalt des Tondichters erschlossen ist, nur leider nicht nöthig befunden hat, sich tiefere Sachkunde eigen zu machen, desswegen mit seinen Anschauungen allzu oft im unbestimmten Allgemeinen schwimmt und besonders dadurch sich selbst hemmt, dass auch er den falschen Begriff von Form nicht überwunden hat, ein Irrthum, der allerdings auch nicht weniger Theoretiker und Praktiker gefangen hält, den aber die fortgeschrittene Wissenschaft und die Gesammtheit aller wahren Künstler vor und nach Beethoven weit hinter sich gelassen. Auch Lenz sieht in der Form ein dem Inhalt Entgegengesetztes allenfalls ein Spalier, an dem der Theoretiker die kleinen jungen Tonsetzlinge emporwachsen lehrt. Er setzt drei Perioden fest, deren Gränzen er von Op. 1 bis 20, 20 bis 100, 100 (alles „in runden Zahlen") bis zu Ende absteckt. Der ersten Periode giebt er als Inhalt „das aller Kunst und Wissenschaft inwohnende Element der traditionellen Doktrin;" — der zweiten „die in der Geschichte menschlichen Geistes überall auftretenden Unabhängigkeitskämpfe gegen die Tradition, die Auflehnungen des sich allein genug fühlenden Menschen gegen die Realität", — der dritten „das durch die bestandenen Kämpfe freigekämpfte Individuum, das sich bisher suchte und nun gefunden hat, fesselfrei sich überlassen; in dem köstlichsten der Besitze, in dem Besitze seiner selbst; von dem befremdlichen Erstaunen seiner Zeitgenossen, von der Bewunderung ... umgeben." — Humoristisch genug straft sich Lenz's Versäumnis tieferen Eindringens dadurch, dass seine Perioden gerade solche todte Abschränkungen sind, fremd und feindlich in das ununterbrochen fortströmende Leben eingeschoben, wie er sich die Kunstformen vorstellt. Jede andere Periodik hätte gleiches Schicksal gehabt; das Leben widerstrebt (wie Lenz aus der Formenlehre selbst hätte lernen können) jedem Eingriffe von aussen.

*) Dies war spätestens seit 1802 der Fall; die zweite, dritte, fünfte und sechste Symphonie, das Violin-Konzert, die Pianoforte-Konzerte aus Cmoll, Gdur, Esdur, Christus am Oelberge und Leonore sind zuerst mit Seyfrieds Orchester (Theater an der Wien) aufgeführt worden.

den seelenguten, kindlich offenherzigen, mit Theilnahme und Wohlwollen Alles umfassenden Menschen stündlich nur lieber noch gewinnen.“

Dieser Gegensatz von Verschlossenheit nach aussen hin im Verein mit Offenheit des Gemüths für alle wahrhaften Empfindungen und Neigungen ist von den Knabenjahren her ein hervorstechender Zug in Beethovens Charakter, ein Zeichen seiner tief angelegten, mächtig und ernstlich in sich arbeitenden Natur, die sich von den ersten Werken an bewähren sollte. Wenn Ries in kindlicher Auffassung (er war 1800 oder 1801 bis 1805, von seinem 15. oder 16. Jahre an als Beethovens Schüler in seiner Nähe) anmerkt: dem Meister sei nichts verhasster gewesen, als „Sensiblerie“, dieses Aufkitzeln und Aufpäppeln und Schaustellen weicher, zarter Empfindsamkeit, so liegt darin derselbe Gegensatz vor; diese wunderlich und doch treffend benannte „Sensiblerie“ war ihm verhasst, während und weil die tiefste und zarteste Empfindung keinem Tondichter mehr eigen war, als ihm.

Ging aber dieser verschlossenen Natur das feste Herz zu wärmeren Pulsen auf, ward der Geist von einer dieser idealen Anschauungen erhoben, die sein eigenthümliches Leben waren: so verbreitete sein Lächeln den Glanz seiner Grundgüte über das ganze Gesicht, so richtete seine Gestalt sich hoch auf, das Auge trat erweitert vor und rollte, den Stern fast immer nach oben gewandt, leuchtend umher, oder starrte gefesselt auf einen Punkt, Alles an ihm sprach die innere Erregung aus. „Diese Momente plötzlicher Begeisterung (erzählt Schindler)*) überraschten ihn öfters in der heitersten Gesellschaft, aber auch auf der Strasse, und erregten gewöhnlich die gespannteste Aufmerksamkeit aller Vorübergehenden. Was in ihm vorging, prägte sich nur in seinem leuchtenden Auge

*) Es ist im Grund überflüssig, auf Schindlers Biographie Beethovens als eine der wichtigsten Quellen für diesen Gegenstand hinzuweisen. Schindler, durch wissenschaftliche und künstlerische Bildung urtheilsberechtigt, hatte seit 1814 bis zu Beethovens Tode mit demselben im Verhältniss eines verehrenden Schülers und Freundes gelebt, ist also für diese Zeit Augen- und Ohrenzeuge, hat auch ohne Zweifel Gelegenheit genug gehabt, sich über die frühere Zeit zu unterrichten. Er selbst erinnert (in einem der Konversationshefte, von denen wir im neunten Abschnitte Näheres vernehmen werden) Beethoven noch im Februar 1827 an den ersten Besuch im Hause des Baron Pasqualati auf der Bastei: „in diesem Hause (bemerkt Schindler) hatte ich die Ehre, einmal bei Ihnen in Ihrer Wohnung gewesen zu sein. — Schon ziemlich lange! — 1814 —.“

und Gesicht aus, niemals aber gestikulirte er, weder mit dem Kopfe noch mit den Händen."

Und dieser nach geistiger Begabung und energischem Streben, schon nach der bedeutsamen Erscheinung hervorragenden Persönlichkeit stand die aufregende Kunst der Töne in ihren beiden Wirksamkeiten, der schöpferischen und darstellenden Seite, zu Gebot, und das der Musik erschlossene, für Musik eben erst durch Haydn und Mozart höher gebildete Wien sollte in ihm eine neue Lebensepoche feiern! In der That, seiner Kraft war der günstigste Schauplatz eröffnet, es vereinigte sich in ihm und um ihn Alles, auf dass seine Bestimmung sich erfülle. Denn Beides muss, wenn Hohes vollbracht werden soll, zusammentreffen: der rechte Mann und die gemässen Verhältnisse; es ist titanischer Uebermuth, anzunehmen, des Menschen, des Einzelnen Kraft und Wille vermöge und vollbringe Alles selber und allein, da doch jedem Einzelnen so viel andere Strebungen und Kräfte gegenüberstehn. Auch das sollte sich zu tragischem Triumph an Beethoven offenbaren; an dem, was er ward und that, haben noch ganz andere Kräfte mitgearbeitet, als die seines Wollens und Strebens.

Beethoven als Spieler und Komponist und in der schon früh geübten Kraft der freien Fantasie, in welcher Schöpfung und Ausübung zusammenschmelzen zum vollendeten Kunstereignisse, war nothwendig den Wienern, war dem musikliebenden und musikgebildeten reichen Adel Wiens doppelt und dreifach willkommen. Ueberall fand er offene Häuser und Herzen, denn überall brachte er den Genuss und die Erhebung, die gerade in dieser Welt die gemässesten und willkommensten waren.

Unter allen stand das Haus des Fürsten Karl Lichnowsky nach eigner Bedeutung und seinem Einfluss auf Beethoven voran. Der Fürst war Schüler und Freund Mozarts gewesen und wurde treuer Freund Beethovens; die Fürstin, treffliche Klavierspielerin, nahm sich des jungen Künstlers in gleichem Sinn' an, wie früher die wohlwollende und einsichtige Hofräthin Breuning. „Mit grossmütterlicher Liebe," spricht Beethoven sich später aus, „hat man mich dort erziehen wollen, und die Fürstin Christiane hätte eine Glasglocke über mich machen lassen wollen, damit kein Unwürdiger mich berühre." Das edle Paar hatte begriffen, welche Bedeutung Beethoven in der von ihnen beiden geliebten und einsichtig geübten Kunst habe. Viele Jahre lang blieb dieses Haus für Beethoven

eine wohlthätige Stätte, er für das Haus die edelste Zier und Lebenserfrischung.

Mit dem Lichnowsky'schen Hause stand der russische Gesandte, Graf Rasumowsky, in Verbindung, der, Musikfreund und ausübender Musiker, sich durch den trefflichen Geiger Ignaz Schuppanzigh ein Quartett als kleine Hauskapelle hatte werben lassen. Schuppanzigh stand an der ersten Geige; für die Bratsche hatte er Weiss, für das Violoncell Link angeworben; Rasumowsky selber stand an der zweiten Violin. Dieses Quartett war abwechselnd in Rasumowsky's Hause und bei den Musikunterhaltungen thätig, die bei Lichnowsky jeden Freitag Morgen stattfanden; die zweite Violin wurde, wenn Rasumowsky nicht selber mitwirkte, durch Sina besetzt, an Links Stelle übernahm bisweilen Kraft das Violoncell; auch Beethovens erster Gönner, Zmeskall, nahm manchmal thätigen Antheil; die Musiker wurden von den Quartettstiftern baar honorirt. Als Zuhörer fanden sich die angesehensten Musiker und Kunstfreunde zusammen; auch Wegeler fand sich (wie er selber erzählt), so lange sein Aufenthalt in Wien währte, meistens, wo nicht jedesmal ein.

Beethoven war bei Rasumowsky, wie bei dem Fürsten Lichnowsky eingeführt und beliebt. Er war, wie Schuppanzighs Biograph (— d, Seyfried?) im Universallexikon der Tonkunst sich ausdrückt, „sozusagen Hahn im Korbe; Alles was er komponirte, wurde dort brühwarm aus der Pfanne durchprobirt, und nach eigner Angabe haarscharf, genau, wie er es eben so und schlechterdings nicht anders haben wollte, ausgeführt, mit einem Eifer und einer Pietät, die nur so glühenden Verehrern seines erhabenen Genius entstammen konnten; und einzig blos durch das tiefste Eindringen in die geheimsten Intentionen, durch das vollkommenste Erfassen der geistigen Tendenz gelangten jene Quartettisten im Vortrage Beethovenscher Tondichtungen zu jener universellen Berühmtheit, worüber in der ganzen Kunstwelt nur eine Stimme herrschte." Nach solcher Vorbereitung trat das Quartett zu jenen Ausführungen bei Lichnowsky.

Man erkennt, welche Schule dies für Beethoven, welches Stahlbad es zur Kräftigung und Bestimmung seines künstlerischen Wollens und Gestaltens gewesen sein muss. Er war Herr und Gebieter, weil er der Alles beseelende Geist war. Er trat als Komponist an die gebührende Stelle, und fand dann als Leitender jene Folgsamkeit und Anhänglichkeit, ohne die kein ganzer Erfolg erlangt werden

kann. Hat er ihn zunächst seiner künstlerischen Macht zu danken, so wolle man doch nicht versäumen, die Gunst jener wahren Kunstfreunde in Anschlag zu bringen.

Die dritte Weise seiner Betheiligung bei jenen Musiken in Lichnowsky's Hause fand er als Pianist in seinem damals unvergleichlichen Spiele Bei Lichnowsky war es, wo er eine schwere Bach'sche Komposition, die ein ungarischer Graf ihm in der Handschrift vorlegte, meisterlich vom Blatt spielte. Hier spielte er ein andermal ein ihm unbekanntes Quartett von einem gewissen Förster ebenfalls aus der Handschrift vom Blatt. Im zweiten Theil des ersten Satzes kommt das Violoncell heraus und schweigt; da erhebt sich Beethoven und singt, indem er zugleich seine Partie fortführt, die fehlende Stimme hinein. Man kannte und bewunderte längst seine Virtuosität im Ueberwinden der grössten Schwierigkeiten; diese Ergänzung einer ausbleibenden Stimme in einem unbekannten Werke regte Alle zu lauter Verwunderung an. Beethoven lächelte und sagte einfach: „so musste die Bassstimme sein, sonst hätte der Autor keine Komposition verstanden.“ Auf eine andre Bemerkung: er habe ja das nie gesehene Presto so schnell gespielt, dass es schlechterdings unmöglich gewesen, die einzelnen Noten zu sehen, erwiderte er: „das ist auch nicht nöthig; wenn du schnell liesest, so mögen eine Menge Druckfehler vorkommen, du achtest nicht auf sie, sobald dir nur die Sprache bekannt ist.“ — So liest der fertige Komponist. Bald wurde er die Seele dieses Quartett-Vereins. Mit welcher Energie er als Spieler hier seine Aufgabe auffasste, zeigte sich auch später bei Gelegenheit öffentlicher Aufführungen. Seine Konzerte in C moll, G- und Es dur trug er, wie Seyfried als Augenzeuge berichtet, aus leeren Stimmblättern vor; auch Mozart hat das öfter gethan; aber welch' ein Unterschied zwischen seinen und Beethovens Konzerten, besonders denen aus G und Es! Von seinem Konzerte B dur kam das Finale erst am Nachmittag des vorletzten Tages in die Feder: der Komponist schrieb unter heftiger Kolik auf einzelnen Blättern, die eins nach dem andern ins Vorzimmer gingen, wo vier Kopisten ihrer warteten.*) Bei der ersten Probe stand aber das Klavier gegen die Bläser einen Halbton zu tief; folglich — führte Beethoven

*) Wegeler erzählt dies, und dass er dem Leidenden soviel wie möglich durch kleine Mittel geholfen. Da Wegeler in der Mitte des Jahres 1796 Wien verlassen hat, so muss jene Aufführung vorher stattgefunden haben.

seine Partie einen Halbton höher, in H dur aus. — Auch von dem in Prag zuerst aufgeführten Konzerte in C dur kam die Hauptpartie (die Pianoforte-Stimme) erst nach der Aufführung zum Vorschein. „Es war mir kaum möglich (schreibt Beethoven am 22. April 1801 an seinen Verleger Hofmeister in Leipzig), daran zu denken, was ich Ihnen zu schicken hatte. Dabei ist es vielleicht das einzige Geniemässige, was an mir ist, dass meine Sachen sich nicht immer in der besten Ordnung befinden, und doch Niemand im Stande ist, da zu helfen, als ich selbst. So z. B. war zu dem Konzerte in der Partitur die Klavierstimme, meiner Gewohnheit nach, nicht geschrieben, und ich schrieb sie erst jetzt, daher Sie dieselbe auch in meiner eigenen, nicht gar zu lesbaren Handschrift erhalten."

Bedeutsamer war, was er in freier Fantasie leistete. Mit der freien Fantasie hat es ein eigen Bewenden. Wenn wirkliche Kompositionen in stillen Weihestunden entstehn, in denen der Geist sich ganz und ungestört und ohne Rücksicht auf äusserliche Zufälligkeiten ihnen hingiebt: so fordert jene Leistung neben der schöpferischen Gabe, neben der geistigen Gewandtheit im künstlerischen Gestalten noch die Geschicklichkeit des Spiels und unter dem Spiel das Festhalten des schöpferischen Gedankens, der ergriffenen Form, der beseelenden, einheitvollen Stimmung. Und darüber hinaus muss die Zerstreuung gebannt bleiben, die sich leicht aus dem Beisein der Zuhörer erzeugt, man muss ihr Dasein ganz vergessen, oder aus demselben erhöhte Spannkraft gewinnen. Was Virtuosen und Dilettanten gewöhnlich als freie Fantasie darbieten, weiss allerdings von dieser Fülle der Aufgabe nichts: es ist eine leichtgefügte Kette von herkömmlichen Redensarten und Lieblingsgängen des Fantaseurs. So fasste Beethoven die Sache nicht an. Er hatte das unabsichtlich bekannt, als er 1796 in Berlin mit Himmel zusammentraf, auf dessen Wunsch er improvisirte; danach ersuchte er auch ihn höflich, etwas zum Besten zu geben. Himmel setzte sich wohlgemuth zurecht und liess los, was er nur an melodiösen Redensarten, flinken Läufern und glatten Arpeggien zusammenraffen konnte, bis endlich Beethoven, der in gutem Glauben das Alles für blosses Präludiren hielt (war doch selbst in Himmels ausgearbeiteten Werken keine feste Durchführung und tiefergreifende Richtung!) endlich ungeduldig ausrief: „Nun so fangen Sie doch einmal an!" Himmel war aber schon fertig. Er wurde dem Beethoven feind; Beethoven aber urtheilte harmlos von ihm: er besitze ein ganz artiges Talent und sein Spiel sei elegant und angenehm, wenngleich er dem

Prinzen Louis Ferdinand hierin nachstehe. Diesem aber sagte er würdigend und würdig: er spiele gar nicht prinzlich oder königlich, sondern wie ein tüchtiger Klavierspieler. Ihm galt die Sache, nicht die Schale, wäre sie auch vergoldet.

In Wien traf Beethovens Improvisation auf gewichtigere Nebenbuhlerschaft. Zuerst ist der Pianist Wölffl zu nennen, dem er um dieselbe Zeit zu einem Wettkampf bei dem Freiherrn v. Wetzlar gegenübergestellt wurde. Jeder trug seine neuesten Kompositionen vor, dann improvisirten sie einer um den andern, auch vierhändig an zwei Flügeln über gegebene Themata. Technisch standen beide, wie Seyfried berichtet (der wahrscheinlich bei dem Wettkampfe zugegen, jedenfalls mit den Leistungen beider bekannt war), einander gleich, obgleich Wölffl (für dessen Fertigkeit uns Nachgebornen seine Sonate „Non plus ultra" Massstab sein kann) den Vortheil der grösseren Hand hatte, die ihm Dezimengriffe so leicht machte wie Andern Oktaven. Charakteristisch ist dabei die Versicherung, dass Wölffl sich stets gleich geblieben, nie flach geworden, dabei aber stets klar und eben dadurch der Mehrzahl stets fasslich gewesen sei, stets mit wohlgeordneten Melodien und Passagen „zu unterhalten" gewusst habe.*)

Anders verhielt es sich nach demselben Berichterstatter mit Beethoven. Im Fantasiren verleugnete er schon damals nicht seinen mehr zum unheimlich Düstern hinneigenden Charakter; schwelgte er einmal im unermesslichen Tonreiche, dann war er auch enthoben dem Irdischen, der Geist trieb zu Kraftäusserungen, dass das Instrument kaum genügte, versank dann in andachtvolle Stille. Soweit Seyfried. Auch anderweitig berichtet man von dem Hinreissenden dieser Fantasien, von dem Feuer des Vortrags, den frappanten Wendungen und Kontrasten, den „abenteuerlich erhabenen" Ideen, die Beethoven dabei entfaltet. So musste diese frühe Zeit urtheilen, sie musste zuerst die auffallenden Einzelheiten wahrnehmen, ehe man durch Beethoven selbst zur Auffassung des Wesentlichen erzogen war. Uns Spätern, die wir Beethoven nicht gehört, giebt lange Vertrautheit mit seinen Werken den Schlüssel für jene abgerissenen Auf-

*) Wer (wie der Verf. in frühen Jahren) Hummel öfter fantasiren gehört, wird die Schilderung auch bei ihm zutreffend finden. Dabei erging sich der treffliche Virtuos nicht selten in langausgeführten Fugato's, die er mit seinen kurzgebauten Händen in voller Meisterschaft so leicht, energisch und stets elegant auszuführen wusste, dass man sein Behagen daran empfand und theilen musste.

fassungen der Vorgänger, auf deren Schultern wir dankverpflichtet stehen. Wir werden wohl nicht irren, wenn wir annehmen, dass Beethoven auch in seinen Fantasien nicht darauf ausgegangen ist, „zu unterhalten", sondern dass es stets ein geistiger (wenn auch nicht äusserlich bestimmbarer) Inhalt gewesen, der sich hervorgerungen, und zwar um so heftiger, als der Augenblick ersten Schauens und Fühlens tiefer in die Seele greift. Ihm war Musik Ernst, die eigentliche — fast einzige Sprache seiner Seele; darum machte er auch aus jedem Momente seines Schaffens Ernst, darum wurde sein Gesang zu weiter, schier unerschöpflicher Herzensergiessung, sein Rhythmus oft schlagend, stets beständig und bezeichnend; darum — im Gegensatze zu Haydns und Mozarts Klavierkompositionen — waren ihm auch die Tonregionen, Tiefe und Höhe, nicht äusserliches auf Mannigfaltigkeit zielendes Spiel, sondern von tiefer Bedeutsamkeit. Er konnte sich (die Kompositionen bezeugen es) in das geheimnisvolle Dunkel der Tiefe versenken und da lange träumen, konnte denselben Gedanken in lichtere und lichtere Regionen emporführen und stets mit Bedeutsamkeit; er wusste die Beziehung zwischen fernliegenden Tonarten zu errathen und, wo Andre nur Wechsel oder Ueberraschung bezweckten, den tiefen Sinn einzuprägen, dass die Hörer sich wirklich entrückt fühlten in fremde Regionen, nicht blos überrascht von Wendungen, die technisch so leicht zu lernen sind, dass man sie gar nicht beachten darf, wenn ihnen keine tiefere Bedeutung inwohnt.

Selbst im äusserlichen Benehmen machte sich der Ernst, mit dem Beethoven an seine Fantasie ging, geltend. Er liebte es, in dem Zimmer, wo er sich an den Flügel setzte, allein zu sein, während die Zuhörer in einem andern weilten. Es ereignete sich bei solcher Gelegenheit, dass einer der Zuhörenden, von der Begierde, Beethoven zu beobachten, getrieben, sich in das Musikzimmer schlich und unwillkürlich angezogen immer näher trat. Beethoven ward unruhig; plötzlich brach er ab, stand auf, nahm den Hut und eilte davon, ohne sich durch Bitten beruhigen zu lassen.

Schärfer als mit Wölffl war Beethovens Zusammentreffen mit Steibelt, dem glatten Techniker aus Berlin. Steibelt hatte sich in Paris bereits einen grossen Namen gemacht, an den er selber glaubte. Er traf um 1800 in Wien ein, ohne der Mühe werth zu achten, Beethoven seinen Besuch zu machen. Sie trafen bei Graf Fries zusammen. Beethoven trug sein Trio Op. 11 (1798 komponirt und herausgegeben) zum erstenmal vor. Steibelt hört es mit einer

Art von Herablassung an, macht Beethoven einige Komplimente und hält sich seines Sieges gewiss. Er spielt ein Quintett von eigener Komposition, fantasirt und macht besonders mit seinem damals neuen, später überall gebrauchten Tremolo Effekt; Beethoven ist nicht mehr zum Spielen zu bringen. Acht Tage darauf ist wieder „Assemblée“ beim Grafen Fries und sind beide Nebenbuhler (das waren sie nach dem Massstabe der „Gesellschaft“!) wieder geladen. Steibelt tritt abermals mit einem Quintett auf und erntet grossen Beifall; dann ergeht er sich in einer brillanten Improvisation, — der man nur leider anfühlen konnte, dass sie einstudiert war, — in der er dreist und unhöflich genug das Thema (aus Weigls Corsar) zum Grunde legt, das Beethoven im Finale seines Trio variirt hatte. „Dies empörte Beethovens Verehrer und ihn selbst; er musste nun an's Klavier, um zu fantasiren, ging auf seine gewöhnliche, ich möchte sagen ungezogene Art an's Instrument, wie halb hingestossen, nahm im Vorbeigehn die Violoncellstimme des Steibeltschen Quintetts mit, legt sie verkehrt auf's Pult und trommelte mit einem Finger von den ersten Takten ein Thema heraus. Nun einmal gereizt, fantasirt er so, dass Steibelt den Saal verlässt, ehe Beethoven aufhört, und nie wieder mit ihm zusammentreffen mag.“

So erzählt Ries. Schindler macht darauf aufmerksam, dass Ries sehr jung zu Beethoven gekommen sei, daher mit unreifen Augen gesehn und augenblickliche Aeusserungen zu ernst genommen habe; namentlich will er die „Unart“ oder Ungezogenheit nicht gelten lassen, die Beethoven vorgerückt wird. Dem gegenüber darf man wohl sagen: Ein abgeschliffener Charakter, ein Mann der „Gesellschaft“, gewohnt, sich zu beherrschen, unfähig leidenschaftlicher Aufwallungen, oder darauf eingerichtet, sie zu verbergen, hätte sich allerdings glatter und inoffensiver benommen, als Beethoven mit seinem hohen Selbstgefühl, mit seinem ihm ganz wohlanständigen Freimuth und mit dieser Geneigtheit zu schnellen und heftigen Aufwallungen, die so tief erregten Gemüthern eigen sein müssen. Ihr wollt, kann man den Tadlern zurufen, das Feuer ohne den Rauch! Beruhigt euch! Diese Aufwallungen sind das Recht mächtiger Charaktere, denn sie sind nothwendige Folgen des Naturells, — und sie strafen sich selber innerlich. Schindler selbst bemerkt von seinem verewigten Freunde, „dass seine äussere Haltung zuweilen (nur zuweilen?) des feinen Schliffs ermangelte“, und findet den nächsten Grund sehr richtig, „zunächst in seiner gewaltigen

Natur, die alle Schranken durchbrach und, alle Salon-Konvenienzen bei Seite schiebend, fessellos einhergehen wollte.“

Merkwürdiger als dieser Schein von Ungezogenheit, der dem oft so schroffen Wesen Beethovens nichts weniger als widerspricht, ist der Uebergang aus äusserlicher Gereiztheit zu schöpferischen Tonergüssen. Dergleichen erklärt sich nur, wenn man festhält, dass der Grundgehalt seines Lebens Musik, Schaffen in Tönen war, alles andere gleichsam nur episodisch in sein Leben hinein trat, um augenblicklich vor jenem zu verschwinden. So begab es sich nach einer Ries ertheilten Lehrstunde, dass er über Fugenthemate sprach, während Ries vor dem Instrumente sass und das erste Fugenthema aus Grauns Tod Jesu spielte. Noch im Reden fasst Beethoven, neben Ries sitzend, mit der Linken hinüber, spielt das Thema nach, bringt die Rechte dazu und arbeitet es nun ohne Unterbrechung wohl eine halbe Stunde lang durch, in der unbequemsten Stellung, die er in solcher Vertiefung gar nicht empfindet. „Dies Fantasiren,“ sagt Ries, „war freilich das Ausserordentlichste, was man hören konnte, besonders wenn er gut gelaunt oder gereizt war. Alle Künstler, die ich je fantasiren hörte, erreichten bei weitem nicht die Höhe, auf welcher Beethoven in diesem Zweige der Ausübung stand. Der Reichthum der Ideen, die sich ihm aufdrangen, die Launen, denen er sich hingab, die Verschiedenheit der Behandlung, die Schwierigkeiten, die sich darboten oder von ihm herbeigeführt wurden, waren unerschöpflich.“

Allerdings muss die Fantasie eines Solchen, wie Beethoven war, auf die Hörer eine Macht ausgeübt haben, der selbst die Ausführung der durchdachtesten Komposition nicht gleichkommen konnte. Die vollkommene Einheit der innerlichen Erweckung mit der Darstellung am Instrumente, diese Ursprünglichkeit, die Kühnheit des Unternehmens, deren Erregung sich vom Fantasirenden auf die Hörer übertragen muss, die Spannung auf das durchaus Unberechenbare, selbst die Flüchtigkeit und Unwiederbringlichkeit einer solchen Geistererscheinung: das Alles muss zu einer Wirkung zusammengeschmolzen sein, der in ihrer Art nichts gleichkommen konnte. Was eigentlich in einer solchen Stunde vorgegangen, kann das Wort des Erzählers, sei er auch so liebevoll, ergriffen und sachkundig, wie unsre Zeugen, nicht aussprechen; nur die niedergeschriebenen Werke lassen einen Schluss auf den Inhalt jener Ergüsse machen. Ries und Seyfried können Wölffl, Dussek, Louis Ferdinand, Hummel, Weber, Kalkbrenner, Moscheles gehört haben;

Beethoven mit Ebenbürtigen, z. B. Mozart, zu vergleichen, dazu geben nur die beiderseitigen Werke, und zwar hauptsächlich ihre Klavierwerke, den Massstab an die Hand.

Das Alles ist in die Lüfte verweht. Die Werke sind geblieben, in ihnen lebt Beethoven fort. Auch für sie war das Lichnowsky'sche Haus bedeutsam. Hier wurden sie zuerst der Oeffentlichkeit entgegengeführt; und wenn das dem fürstlichen Hause Genuss und Auszeichnung gewährte, so gereichte es auf der andern Seite dem beginnenden Künstler zur erwünschtesten, fast unersetzlichen Förderung, seinen Eintritt in die Welt an befreundeter Stätte, vor gebildeten Theilnehmern bewirken zu können. Der Fürst aber war Beides, Freund und Kenner; seine Zustimmung bestärkte namentlich Beethoven gegen manchen damals gemachten Anspruch an die Technik des Pianisten. Die Klavierspieler beklagten sich nämlich (gerade wie noch heute die Klavierprofessionisten) über die „undankbaren" Schwierigkeiten. Vielleicht hätte Beethoven sich hin und wieder zu nachtheiligen Rücksichtsnahmen bewegen lassen. Da trat aber der Fürst als Klavierspieler sogleich ins Mittel und bewies, indem er die Sätze bald mehr, bald weniger geschickt (wie Wegeler erzählt) ausführte, die Unnöthigkeit von Aenderungen. Hier auch war es, wo Haydn die ersten drei Trios hörte und das dritte so argwohnerregend missverstand; hier, wo Beethoven ihm die drei Sonaten vorspielte, die Haydn — aber nicht dem Lehrer Haydn gewidmet werden sollten; hier nahm Graf Appony, rein in der Absicht, den jungen Künstler für einen Kunstzweig mehr zu gewinnen, im Jahre 1795 Gelegenheit, bei Beethoven ein Quatuor zu bestellen.*) Hier also trat Beethoven die Laufbahn an, auf

*) Aus diesem Quatuor wurde nichts. Beethoven beabsichtigte, wenn Thayers Vermuthung (Leben Beethovens I, 240) richtig ist, das Trio op. 3 und das Oktett für Blase-Instrumente in Quartetts zu verwandeln. Die Umarbeitung des Trios unterblieb, und das Oktett ward zu einem Streich-Quintett. Das Trio war offenbar in sich zu abgerundet und geschlossen, als dass noch eine vierte Stimme hätte Zutritt finden können.

Wer sich die Vorgänge im Innern des Komponisten noch nicht klar gemacht, dem kann auffallend sein, dass Beethoven auf Appony's Vorschlag eingeht und gleichwohl auf etwas ganz Anderes, als bestellt war, geräth. Hierüber kurz Folgendes.

Quartett, Trio, Quintett waren alle drei für Saiteninstrumente bestimmt, also für Organe von gleichem Klange und Charakter; nur in der Zahl der Instrumente, also in der Fülle des Schalls, der Harmonie und des Stimmgewebes lag der Unterschied. Dies alles ergiebt sich aber aus dem geistigen Inhalte

der er in bleibenden Schöpfungen seinen Inhalt hervorarbeiten sollte, um von dieser befreundeten Stätte, von diesem Wien aus zuerst das deutsche Vaterland, dann die ganze seiner Kunst zugewendete Welt zu erfüllen und zu erheben und eine Seite der Kunst zu vollenden in dem Sinne, dass wohl die Ausbreitung seiner Idee und die Freude an vielen Schöpfungen verwandten Inhalts, nicht aber der Fortschritt zu einer neuen und höhern Idee vorauszusehen ist.

Das Wie aber, wie der Mensch sich herausarbeite, — wie der Künstler in fortschreitenden Offenbarungen, die ihm und durch ihn der Welt werden, — wie die Kunst selber sich vollende Schritt für Schritt in vernunftnothwendiger Folge aller der Werke, die die Berufenen als eine einige Schaar von Arbeitern vollführen, jeder an der ihm gewiesenen Stelle: das ist der antheilwürdigste Anblick, den der Lebenslauf des Künstlers oder der Kunst selber gewähren kann. Nur im Zusammenhange des Ganzen ist der Einzelne vollkommen zu begreifen und zu würdigen, da jeder Einzelne nur ein Glied des Ganzen ist, in untrennbarem Zusammenhange mit den Vorausgehenden als seinen Voraussetzungen und mit den Nachfolgern, die ihn fortsetzen. „Das einzelne Werk (sagt Savigny in der Vorrede zu seinem System des heutigen römischen Rechts) ist so vergänglich, wie der einzelne Mensch in seiner sichtbaren Erscheinung: aber unvergänglich ist der durch die Lebensalter der Einzelnen fortschreitende Gedanke, der uns Alle, die wir mit Ernst

---

(aus den Gedanken, wie man zu sagen pflegt) der Komposition; ja, diese kann bei der Entwicklung andre Richtungen und Masse nehmen und vom Quartett zum Quintett oder zum Trio führen.

Bisweilen (das war bei Beethoven damals nicht der Fall) entscheidet auch die persönliche Richtung und Neigung des Künstlers. Ries (Wegeler-Ries S. 85) fragte einst Haydn, warum er nie ein Violinquintett geschrieben habe, und erhielt die lakonische Antwort: „er habe immer mit vier Stimmen genug gehabt.“ Die Antwort ist vollkommen zutreffend, — nämlich für Haydn. So gewiss seine Meisterschaft der Arbeit mit fünf Stimmen eben so gewachsen gewesen wäre, als mit vier (für den gebildeten Künstler liegt in der Stimmzahl von vier zu fünf gar kein Unterschied), so war doch sein Charakter nach der kindlichen Heiterkeit, Leichtigkeit und Mässigung, die uns aus seinen lieblichen Tonspielen beglückend entgegentritt, in der That grösserer Schall- und Machtfülle nicht bedürftig und nicht geneigt. Die Fünfstimmigkeit ist in der That (man frage die Kompositionslehre) ein Ueberschreiten des Grundmasses, namentlich im Satze für Saiteninstrumente. Auch Beethoven hat in diesem Gebiete das Meiste und Tiefste und Mächtigste dem Quartett anvertraut.

und Liebe arbeiten, zu einer grossen, bleibenden Gemeinschaft verbindet, und worin jeder, auch der geringste Beitrag des Einzelnen sein dauerndes Leben findet."

Welche Stelle war in dieser grossen, bleibenden Gemeinschaft Beethoven zugewiesen? wer zunächst hat ihm die Bahn dahin geöffnet? —

Die Vorgänger.

Zwei Künstlerpaare sind es besonders, die Beethoven vorgeleuchtet und seine Bahn ihm gewiesen haben: von fern her Händel und Bach, in unmittelbarer Nähe der Zeitgenossenschaft Haydn und Mozart. „Mozart, Händel und Bach (erzählt Seyfried) waren seine Lieblinge; wenn Etwas auf seinem Pulte lag, waren es sicher Kompositionen von einem dieser Meister." „Dass Sie (schreibt Beethoven am 15. Januar 1801 an Hofmeister in Leipzig) Sebastian Bachs Werke herausgeben wollen, ist etwas, das meinem Herzen, das ganz für die hohe grosse Kunst dieses Urvaters der Harmonie schlägt, recht wohl thut." Sein Urtheil über Händel (wenngleich es vom Berichterstatter ein wenig umgefärbt oder zugestutzt sein mag) ist S. 34 mitgetheilt. Von beiden Künstlerpaaren standen Händel und Bach, die eigentlichen Begründer der freien deutschen Tonkunst, Beethoven nicht nur der Zeit nach, sondern auch durch Ziel und Form ihres Wirkens begreiflicherweise ferner, als das andre Paar.

Händel, den Beethoven in van Swietens Hause kennen gelernt, hatte bekanntlich unter Zachau's tüchtiger Leitung die Schule eines norddeutschen protestantischen Kirchenkomponisten musterhaft durchgearbeitet, darauf in Deutschland, Italien und England den glänzendsten Schauplatz für Komposition betreten und sich in der Oper, in den damals fast ausnahmslos herrschenden italischen Formen und Zielen, den weitesten Wirkenskreis und höchsten Ruhm erworben. Allein, obgleich der Fortschritt auf diesem Gebiete nicht ihm, sondern dem jüngern Zeitgenossen, Gluck, beschieden war: es lebte in dem von Italien bewunderten Deutschen ein Etwas, das ihn mit der Oper und der ganzen Kunst Italiens nicht in Frieden lassen

konnte. Das war sein protestantischer — sagen wir, ächt lutherischer Sinn, voll Wahrhaftigkeit und Aufrichtigkeit, voll unerschreckbaren, ja unbändigen Triebes nach Unabhängigkeit, voll Freudigkeit und Rüstigkeit, das für wahr Erkannte und Empfundene thatsächlich hinzustellen. Das verrieth sich in den Opern selber gerade in den bedeutendsten Sätzen, die mitten im welschen Spiel unvorhergesehn Ernst machen; dies war der eigentliche Grund jener Zerwürfnisse mit den Opern-Sängerinnen und Kastraten und ihrem Anhang unter dem Adel Englands, die ihn auf der Bühne stürzten und auf die heimathliche Jugendbahn zurückführten. auf Kirchenmusik, zu jenen Oratorien und Kantaten, die ihn unsterblich gemacht haben.

Erst ausserhalb der Schranken, die ihn in der italischen Oper beengt und verstrickt hatten, konnte sich die volle Kraft des gewaltigen Deutschen entfalten. Man darf sich dabei nicht in jenen ebenfalls beschränkten Gesichtskreis einsperren, der in Händel nichts als den Kirchenkomponisten erblicken lässt, unter dem unbestimmten Namen Oratorium nichts als kirchliche Werke verstanden wissen will. Händel war nicht ein Mann der Kirche, sondern der Mann des Volkes. Mit dem Volke, namentlich seiner Zeit in Deutschland und England, hatte er auch Glaubenssinn und Glaubensfreudigkeit, hierin ganz lutherischer Deutscher, gemeinsam; aber eben so hoch schlug ihm, wie irgend einem hochherzigen Briten bei dem Gedanken an sein Vaterland und sein Recht, das Herz für Freiheit, für Sieg und Trauer des Volks, für alles Grosse, das im Volksleben, für alles Edle und Tiefsinnige, das in der Brust des Menschen hervortritt. Man muss, will man ihn kennzeichnen, nicht blos die Gebete, die Glaubens- und Preischöre der Kirchenmusiken des Messias, nicht blos jenen Wechselgesang Maria's und Christi auf dem Gang zur Kreuzigung*) vernehmen, der alle Abgründe des Leids und die unerschöpflichen Brunnen der Erbarmung und heiligen Liebe aufdeckt, die mit dem Ermatten zum Tode ringt — und was sonst noch hier zu erwähnen bleibt. Man muss daneben jenes titanische Bild des verschmachtenden Volkes stellen, das „nicht trinken konnte des Wassers, denn der Strom war Blut," man muss den verzweiflungsstarken Ruf der Makkabäer um „Freiheit und Tod", den süssen Liebestraum, den Angstruf Semele's vernommen haben und den bacchischen Chor und den Weckeruf zur Rache, der den König Alexander vom lustumkränzten Lager emporreisst. Wer zählt die

*) In der Passion, von Brocke gedichtet.

Bilder, alttestamentarischer Grossheit und Glut und vaterländischer Innigkeit und Treue voll, die der Deutsche geschaffen im Anschaun und unter dem frischen Luftzug britischer Freiheit und Selbstgewissheit? Wie viel oder wie wenig auch von den Händelschen Schätzen zu Beethoven gelangt sein mag, es musste genügen, ihn an dem grossen Vorbilde sich selber fühlen und erkennen zu lehren.

Was im Jüngern durch das Vorbild des Aeltern erstarken konnte, war jene selbstgewisse Schlagkräftigkeit, die gerad' aufs Ziel dringt, die bei Händel Grundzug seines Künstlerthums ist und bei Beethoven nirgends stärker, als in der C moll-Symphonie und im Gesangtheil der neunten Symphonie ihr Gepräge zurückgelassen hat. Aber mehr nicht. Die Wege, die Zeiten, fast der gesammte Inhalt beider Geister lagen zu weit auseinander, sogar der Wirkenskreis ihrer Kunst, der bis zu Beethovens Lebensmitte für Händels Kompositionen sich nicht über Norddeutschland hinaus (die frühere Einwirkung in Italien und England bei Seite gelassen) erstreckt hat.

Händel fand seinen Beruf in Oper, Oratorium und Kirchenmusik; seine Instrumentalmusik kommt daneben nicht in Betracht. Er ist fast ausschliesslich Gesangkomponist, das Wort sein beständiger Kamerad, dieses Wort in voller Mächtigkeit und der ganzen Bedeutung im Ton zu beseelen, die der Charakter des Redenden und die Verhältnisse hineinlegen, das war seine Kraft und Lust. Daher und nach seinem ganzen Wesen ist er durchaus positiv, giebt er ganz und klar und vollständig aus, was er klar und bestimmt gefasst hat. Dann ist er fertig; es ist nichts in ihm und kein Räthsel in der Brust des Hörers zurückgeblieben, er hat Alles hingestellt, wie der Bildhauer sein Marmorbild. Hierin findet er auch die einzige, ganz unvergleichliche Kraft, jedes Bild mit wenig Zügen, — wie es ihm nun gerade vor dem Geiste stand, unbekümmert um Alles, was noch dahinter und daneben sein könnte, — fertig hinzustellen, hierin an die kecke Faust eines Rubens oder Michelangelo erinnernd. Wer ihn da schalten sehn will, im Vollbehagen des Meisters in seiner Werkstätte, der muss in seinen „Allegro e Pensieroso" hinein, wo die mannigfaltigsten Stimmungen, Charaktere, Lebensbilder auf den schnellen Wink des Tonmeisters in vollsaftigster Natürlichkeit und wärmster Beseelung hervortreten, und einander ablösen, dass man athemlos dem Entschwundenen nachlauscht und schon, wie im phantastisch-gaukelnden Traumgesicht, von der nächsten Erscheinung in die fernsten Zonen entführt wird.

4*

Von alle dem das Entgegengesetzte findet sich bei Beethoven. Er ist, so tief er auch dereinst das Wort sollte schätzen lernen, so Herrliches ihm im Gesange verliehen worden, vorzugsweise Instrumental-Komponist. In der Instrumentenwelt war sein Reich ihm gewiesen; sie zur Höhe des Daseins zu führen, indem er sie dem bewusstern Geist erschlösse, war seine Sendung. Dem Bewusstsein ringt sich aber das instrumentale Leben wortlos entgegen, — wortlos, das heisst ohne das Organ, das der Geist aus sich selber für sein helleres Bewusstsein geschaffen. In diesem Leben waltet also nothwendig ein ewig Räthsel und ewig Sehnen; es wird niemals fertig, es verstummt, und nach dem reichsten Ergusse blickt man noch hinaus in räthselhafte Fernen, wie am schimmernden Nachthimmel unentwirrbare Sternbilder in Lichtmeere zusammenfliessen. So das Wesen der Instrumentalwelt, so das Wesen Beethovens; anders konnte der Vollender und Herrscher jener Welt nicht sein, als von ihrem Wesen voll. Neben all seiner Energie, die sich so bestimmungssicher, so klar und heiter emporringt, bleibt noch jene tiefe Räthselnacht im Hintergrunde, von Sternen durchschimmert, die mehr zu fragen scheinen, als zu antworten. Daher kann er oft kein Ende finden, — wo ist in der Tiefe der Natur und der Menschenseele der unterste Grund des Daseins? Daher ruft er kurz vor seinem Scheiden: „Ist es mir doch, als hätt' ich kaum einige Noten geschrieben!“ Nur für einzelne, entscheidungsschwere Augenblicke ward ihm in seiner hohen Messe, — also im Geleit des Worts, die schlagfertige Entschiedenheit Händels verliehen, so wie Bach in einigen Chören seiner matthäischen Passion.

Sebastian Bach war ihm ohnehin verwandter, in mysteriöser Wahlverwandtschaft der Seelen, muss man bei der Entferntheit der Zeiten und Standpunkte sagen.

Während Händel seine glanzvolle Laufbahn von Halle begann, von Hamburg nach Italien, von da nach England nahm, sich dort die Freundschaft der Grossen, die Hochschätzung der Höchstgestellten, ein zweites Vaterland gewann, ohne jemals seinem ersten weniger anzugehören, weilte sein nur um ein Jahr jüngerer Zeitgenosse Sebastian im engern Vaterlande Thüringen, das lange schon seine Musikämter von Gliedern der Familie reich besetzt sah. Ein Paar flüchtige Reisen, nach Dresden, nach Berlin . . . ausgenommen, verliess er das musikfrohe Gebiet nur, um ganz in der Nähe, in Leipzig, seine bleibende Stätte zu nehmen, nachdem er mancherlei Kirchenmusikämter, in Weimar und Köthen Konzertmeister- und

Kapellmeister- und Musik-Direktor-Stellen zu verwalten gehabt. Anspruchslos, wie seine amtliche, war seine Stellung im Leben. Zwar Bewunderung seiner Leistungen (besonders als Orgel- und Klavierspieler), hohe Verehrung von Seiten der Einsichtigen, billige „Consideration der Grossen“ ward ihm zu Theil; aber wie unscheinbar wäre sein Auftreten in Dresden etwa neben dem vergoldeten Oberkapellmeister Hasse gewesen, wie unvortheilhaft vielleicht hätte sich seine gedrungene Bürgergestalt neben der grossen, vollentwickelten, weltfreien Händels ausgenommen, — der Gründe gehabt zu haben scheint, einem Zusammentreffen mit dem fast unheimlich mächtigen Kantor auszuweichen.

Niemals hat ein Volk zwei solche Tonmeister nebeneinander besessen, wie unser Volk den Bach und den Händel: und niemals einen wie den Bach Es soll damit aber nicht äusserlich seine Grösse gegen andere Grössen gemessen werden, sondern er als Einziger in seiner Art und Stellung bezeichnet sein, wie es später Beethoven in der seinigen war.

Bach bedurfte nicht des Glanzes und der Fülle des Weltlebens, das für seinen grossen Kunstgenossen unentbehrliches Element war. Er führte sein innerlich Leben einzig in der Tonwelt, in der er, was aus dem kirchlichen Volksgesang und aus den Kunstbestrebungen vom Mittelalter herüber angelegt und heranbewegt worden, zu vollenden und mit seinem Geiste zu erfüllen hatte. Was so herangewachsen und durch ihn gezeitigt war, das Alles legte er dann auf den Stufen des Altars nieder, dessen treuer und erleuchteter Diener er vor allem andern war. Das Licht aber, das ihn erleuchtete, das war kein andres, als das Licht des Evangeliums, dessen Wort er als ein heiliges und unerschöpfliches aufnahm und von den kirchlichen Liedern erweckter Dichter seiner und früherer Zeit umranken liess, wie vom Rebstock die Ulme. Was er so gelesen und in sich hineingenommen, das sollte nicht sowohl in Tönen ausgesprochen, gleichsam verkörpert werden; es wurde ausgelegt. Die Tonweise hob den tiefern Sinn des Worts, die unausgesprochene Fülle desselben hervor, in ihr kam das Wort zum vollen Leben, wie es im Munde des Redenden durch Stimme, Geberde, Blick und innere Bewegtheit erst vollständiger Ausdruck des Gefühls wird. Wie Luther in seinem Katechismus unter der wiederkehrenden Frage: „Was ist das?“ die Glaubensgebote nach ihrer äusserlichen Fülle, so legt Bach das Wort aus nach seiner innerlichen Tiefe. Wer das noch nicht an ihm erkannt hat, muss es in der einfachsten

und zugleich wortmächtigsten Gestalt beobachten, in den Rezitativen der matthaischen Passion und andern. Nicht-Verstehende, gewohnt, im Rezitativ nur „Deklamation“ zu finden, bemessenes Hersagen des Textes, um nur schnell darüber hinweg auf die Hauptsache (die Arie, oder was es sonst geben soll) zu kommen, haben daher das Bach'sche Rezitativ nicht für das rechte und natürliche, sondern für übertrieben und unnatürlich erachtet. Aus ihrem Standpunkte mit Recht: denn Er redete gewaltig und nicht wie die Schriftgelehrten, die sich darob entsetzten. Was sich aber in der einzelnen Stimme des Rezitativs regte, das durchdrang im Chor jede der vier oder acht vereinten Stimmen; alle waren vom Leben erfüllt und weissagten, was das Wort in sie gelegt hatte.

Dies war Ziel und Kern des Bach'schen Lebens, die Macht dazu konnte einzig tiefste Versenkung in die Schrift und vollkommene Herrschaft über die Kunst, das durchdringendste untrügliche Gefühl von ihrem Wesen und Weben bis in ihre einfachste Gliederung hinein (denn jeder Tonschritt musste treffende Wahrheit sein) verleihen. In dieser Erkenntniss und jener Beherrschung, im Verein mit rücksichtslosester Treue, hat Bach nicht seines Gleichen gehabt.

Neben jenem höchsten Schauplatz seines Wirkens bot ihm die Orgel den zweiten, ebenfalls seinem Kirchenamt angehörigen. Den Gottesdienst in würdigster Fülle und Feier einzuleiten, bis Alle zur Gemeine sich zusammengefunden und alle Gemüther, vom Staub des Lebens draussen gereinigt, sich in sich gesammelt hatten, die Wölbungen des weiten Doms (was wusst' er auf seiner Orgelbank von den bescheidenen Leipziger Massen?) mit Klangwellen, wie mit einem heiligern Weihrauch zu durchgiessen und zu erschüttern durch unerschöpflich immer neu sich gebährende Machtfülle, bis die Gemüther und die Luft selber vom Sakrament der Andacht ganz ausgefüllt waren: das hat bis auf diese Stunde niemand wieder und niemand vor ihm vermocht, wie er; der gleichen Kraft würde gleiche Zeit und gleiche Lebensgrundlage fehlen. Das ist gewesen.

Was sich sonst hier anschliesst in entferntern Lagerungen an Orchester- und Klaviermusik bis zu Tänzen und scherzhaften Kantaten, Instrumentalsolo's und sogar einer Operette, darf hier kaum erwähnt werden; Alles nimmt seinen gebührenden Theil an der Bestimmung und Weise, die vom Kern aus im Meister sich entfaltet hatten.

Von dieser unabsehlichen Fülle kann dem Beethoven nur der kleinste Theil nahegebracht worden sein, wahrscheinlich nicht viel mehr, als das wohltemperirte Klavier, die verbreitetste Sammlung Bach'scher Kompositionen, die der elfjährige Knabe studiren und der zweiundzwanzigjährige Jüngling dem unersättlichen van Swieten bis in die Nacht hinein vorspielen musste. Es ist nicht abzusehn, wenigstens kein Anzeichen dafür bekannt, dass Bach'scher Kirchengesang zu ihm gedrungen wäre; nicht die leiseste Spur in Beethovens eignen Werken deutet dahin; vielmehr spricht Alles dafür, dass dem Jüngern, wär' er zu jenen Werken gelangt, die volle Sympathie dafür, wie die evangelisch-kirchliche Grundlage, gemangelt haben würde. Die unbedingte Gebundenheit Bachs an das Wort, das ihm die Fülle der glückseligen Botschaft (des Evangeliums) einschloss, und das Hinausverlangen Beethovens vom Wort hinweg zu dem Unaussprechlichen: beide Richtungen konnten nicht leicht miteinandergehen: sie waren Zweige desselben Baums, aber nach entgegengesetzten Richtungen gewachsen, wie die Mystik der Offenbarung und die der Natur. Aber die Wurzel beider ist dieselbe.

Wie weit oder wie beschränkt auch das Gleichniss gelten darf, es weiset auf die innere Verwandtschaft der beiden Künstler und auf den Einfluss des Vorangegangenen. Dieser Einfluss zeigte sich in der ersten Lebenshälfte Beethovens gar nicht; erst als jenes Verhängniss ohne Gleichen für einen Musiker ihn immer unbedingter aus der heitern Welt in sein einsames Innere wies und einschloss, erst da trat er hervor, da wurde die Verwandtschaft klar, wie wohl bisweilen Eltern erst in den schärfer gespannten Zügen des entschlafenen Kindes ihr eigen Antlitz wiedererkennen. Bei Beethoven aber bedeutet der Anblick tieferes Erwecktsein; es war die Zeit, wo er sich selber tiefer erkannt.

Soll äusserlich bezeichnet werden, was hier vorgegangen, so ist es zweierlei. Das Erste ist die beiden Meistern, und keinem dritten gemeinsame Energie der Modulationsentfaltung. Ihnen stellen sich Akkorde und Tonarten nicht nach Einfällen oder augenblicklichen Antrieben oder Launen nebeneinander, sondern sie entwickeln sich organisch auseinander nach einem Gesetze,*) das in der tiefsten Natur des Tonlebens oder in der Idee des besonderen Werkes begründet ist. Diese organische Entwicklung vollführt sich aber mit der Macht einer Natur- oder Vernunftnothwendigkeit in so gränz-

*) Hierüber und über das Folgende giebt die Kompositionslehre Nachweis.

unbewusster Fülle, wie keine Laune, keine äusserliche Praktik abreichen kann; daher in beiden Meistern kürzergewöhnte Augen Abschweifung und Verirrung zu erblicken gemeint, wo sie das tiefste Gesetz der Harmonik hätten erkennen sollen. Als Zweites ist die völlige Ungebundenheit zu bezeichnen, in der beide Meister ihre Stimmen mit und gegen einander durch die Räume der Akkorde führen, ganz unbekümmert um augenblicklichen Anstoss und Reibung einer gegen die andre. Denn beiden war bewusst, dass das Leben der Musik in der Melodie — oder in mehreren Melodien nebeneinander fliesse, und dass vor Allem daran liege, dieses Leben in seinem Fluss und wahren Gehalt ungestört und unverfälscht zu erhalten, gleichwie dem Menschen erste Pflicht ist, vor Allem sich selber und seinem Berufe treu zu bleiben, mag er dann auch, wenn es nicht anders sein kann, da oder dort anstossen. Denn es muss Aergerniss geben — und dann Versöhnung. Der Lohn dieser Unverzagtheit zeigt sich sogleich im Reichthum und in der Tiefe der Melodie.

Nicht weiter lässt sich der Einfluss Bachs verfolgen, und auch so weit ist er Beethoven wohl kaum bewusst geworden. Er hat Bach wie Händel auf sich wirken lassen, es ist davon so viel als eben gekonnt, in seine Natur übergegangen, von einem auf bestimmte Aneignung oder gar Anschliessung zielenden Studium ist gar nicht zu reden. Ein solches hätte vor allem an Händel erkennen lassen, mit welcher Sorgfalt dieser wahre Singmeister den Umfang und Charakter der verschiedenen Stimmklassen und überhaupt die Natur und Vortheile der Singstimme beobachtete. Gerade hier aber sollte sich Beethoven, besonders in den spätern, ihm eigensten und tiefsten Werken rücksichtsloser zeigen, als irgend ein Tonsetzer. Er fühlte sich zunächst dem Instrumentalen und nicht dem Vokalen zugewiesen und hat sich darin nicht getäuscht. Mag man immerhin die Spuren jener Vernachlässigung häufig genug, namentlich in der neunten Symphonie und der zweiten Messe finden; es fragt sich, ob auf anderm Wege gerade diese Werke hätten vollendet werden können? — Vergebens wird der Tonsatzkundige Aenderungen zu Gunsten der Stimme versuchen; jede würde die Eigenthümlichkeit des Werkes antasten.

Eben so wenig zeigt sich in Beethovens Fugensätzen, die sich mehren und ausbreiten, je höher er sich vollendet, eine Spur von wahrem Studium Bachs oder Händels. Aus dem Löblichen, was er in dieser Richtung vielleicht aus Albrechtsbergers Schule gewonnen, sollte ganz etwas Anderes und Eigenthümliches werden, als Fugen im Sinne jener Alten.

Inzwischen hatte die Strömung der Zeit auch die Kunst auf andre Pfade geführt. Längst hatten Kirche und Kirchlichkeit aufgehört, Mittelpunkt des Daseins zu sein, oder auch nur jene Geltung zu behaupten, die Bach umgab. Das vielseitige, vielgestaltige Leben machte sich nach allen Richtungen Bahn und regte sich dazu behender und freier; der Mensch mit allem Menschlichen, der Einzelne mit seinem Anspruch auf volles Lebensrecht trat heraus in die weithin nach allen Seiten geöffnete Welt. Die Kunst konnte sich nicht fernhalten. Das Alles machte sich nicht in Einem Tage oder durch Einen Mann. Es hatte seine Triebe, und lange vor Bach und Händel, in ihnen selber, angesetzt, war aber zu voller Blütenpracht erst in jenem andern Künstlerpaar, in Haydn und Mozart, gekommen, die oben (S. 49.) als nächste Vorgänger Beethovens genannt worden.

Dieses freudige Erwachen der Welt, diese Lust an ihr hat vollsten Ausdruck in Joseph Haydn gefunden, dem Vater der neuen Musik, der in seinem an Freuden und Werken satten Leben (er lebte von 1732 bis 1809) Mozart geboren werden und sterben sah und Beethoven, den Vollender, leiten konnte, bis sie gegenseitig fühlten, wie sich ihre Wege trennten. Haydns Hauptwerke sind volles Zeugniss von der ihm gewordenen Bestimmung. Noch einmal ersteht vor seinen Augen die Welt, er sieht (in der Schöpfung) mit unbestimmtem Schauer aus dem Chaos sie allmählich sich herauswinden in schnell entstehenden, schnell entschwindenden Gestaltungsversuchen, er ist Zeuge jedes Schöpfungsmoments von jenem blendenden „Es ward Licht“ durch alle Reiche der beseelten Natur hindurch bis zum Erstehen und zur Weihe des ersten Menschenpaares; überall ist er mit liebevoller Freude zugegen und singt in den Engelchören unerschöpflich das frohe Lob jedes Schöpfungstages. Und nachdem so die Welt und der sittliche Liebesbund des Menschen hervorgetreten, begleitet Haydn (in den Jahreszeiten) den heitern Verein hinaus in das unschuldvolle Naturleben und lebt mit ihm das volle Jahr durch alle Wechsel hindurch, theilt mit den harmlosen Geschöpfen alle Müh' und alle Lust und findet überall, auch in der Wintersnoth und in der Angst des erschütternden Unwetters überall Quellen der Freude und frohen, frommen Dankes. Dann zeigt sich die volle Wahrheit des Worts, das Mozart über Haydn ausgesprochen: „Keiner kann Alles, schäkern und erschüttern, Lachen erregen und tiefe Rührung, und Alles gleich gut, wie Joseph Haydn.“ Gleichviel durch welchen scheinbar äusserlichen Zufall Haydn an diese Werke gekommen; gleichviel, dass er hin und wieder mit Einzelheiten

im Gedichte nicht zufrieden war: die Bedeutsamkeit der Werke für Haydns Lebensaufgabe steht klar da; man darf wagen, sie providenziell zu nennen, da sie nothwendig waren zur Erfüllung jener Aufgabe.

Was wäre noch von seinen sonstigen Werken zu erzählen! von seinen 118 (oder wahrscheinlich an 140) Symphonien, von seinen 83 (wenigstens 83) Quatuors, von seinen 15 Messen, 19 Opern und allem Sonstigen! Man hat in neuerer Zeit seine Symphonien einförmig an Inhalt gefunden. Gewiss ist das wahr; alle sind erfüllt von dem einen Gefühl der Freude, der Lebenslust, der unerschöpflichen Lust, jene Freude auszutönen, zu verbreiten unter allen Menschen. Sie stets zu erfreuen, ihnen aufzuspielen zu allen Festen und jeder Lust des engen Wirbeltanzes, in dem das glückliche Volk der Kleinen sein anspruchloses Leben dahinbringt, das war Haydns, noch des kindlichen Greises, einzig glückseliger Beruf. Man hat seine Messen nicht kirchlich gefunden und es höhnisch belächelt, wenn er einst, „in tempore belli“ (wie er selbst darüber geschrieben) das fromme Agnus dei mit fernen Kanonenschlägen (Pauken) begleitet, damit die Hörer des nahenden Feindes gedächten und inniger um Frieden beteten. Er stand aber auch hier inmitten des kindlichern, naturnähern Volks unserer Südmarken, und gar nicht ausserhalb der dem Volkssinn nahebleibenden Kirche und seiner Zeit und seines Landes.

Wie man auch über das Einzelne seiner Werke sich entscheide: zwei grosse Resultate stehn fest. Er war es, der die dem Inhalt der neuern Kunst eignen Formen, — Sonaten- und Rondoform, Sonate, Quartett und Symphonie, — hervorgearbeitet hat aus den frühern unzulänglichen Anfängen, dass seine grossen Nachfolger auf diesem Grunde weiter und höher bauen konnten. Mozart hat ihn seinen Vater genannt und freudig eingestanden, dass er erst von ihm gelernt, wie ein Quartett geschrieben werden müsse. Dass Beethoven die Wohlthat nicht so klar erkannt, ist aus der grössern Entfernung der Standpunkte, aus dem Zwischentritt Mozarts, dem Beethoven sich verwandter fühlte, begreiflich, selbst wenn jenes Missverständniss, dessen S. 24 gedacht, nicht eingetreten wäre.

Das zweite Resultat des Haydnschen Lebens und seiner unerschöpflichen Musik ist die wahre Begründung der Instrumentation. Wie Ausserordentliches auch schon Bach in Orchesterwerken, dem gedanklichen Inhalte nach, geleistet, wie tiefgefühlte Züge von Instrumentenwahl und Wirkung sich in seinen und Glucks Werken finden: die volle — man darf sagen: systematische Durchdringung des Orchesters bis in den Charakter jedes Instruments, und wiederum

das Zusammenfassen aller Einzelheiten zu einem stets harmonisch geordneten Ganzen ist Haydn, erst ihm, und nur einem, dem Beethoven, in tieferm Sinne, verliehen gewesen. Auch hier trifft Mozarts Wort zu, wenn man den spätern Beethoven bei Seite lässt.

Und nun Mozart! der gesegnetste mit jenem verhängnissvollen Segen, dessen Erscheinen im Menschen man Genie nennt! Was der Genius zu bringen getrieben ist, liegt so weit hinaus über den Gesichtskreis der Zeitgenossen, dass nothwendig die Grösse der Gabe mit der Grösse der Anerkennung und Förderung im umgekehrten Verhältniss stehen muss. Die Erkenntniss hinkt dem beflügelten Einherschritte des Genies mit blödem Aug' und lahmen Gliedern an Krücken nach und es nistet ein geheimer unüberwindlicher Widerwille im Gemüthe der hinten zurückbleibenden Menge, der den Abstand von dem, der da will „anders sein als wir", vergrössert und verlängert und dem verhängnissvoll Berufenen Last und Kampf erschwert, oft sein ganzes Leben verbitternd durchzieht. Die Menschen bedürfen in der Oede ihres stockenden und versumpfenden Lebensstroms des erlösenden und emporschwingenden Genius und rufen ihn an; tritt er nun vor sie hin, so vermögen sie wieder nicht, ihn zu erkennen, und er wandelt einsam ohne Gastgeschenk durch das Leben, der Paria der Gesellschaft. Ist er dann dem Dasein entschwunden, ja, dann vielleicht jubeln sie ihm nach und werfen ihm ihre verwelkten Kränze nach — und die reichsten Gaben legen sie dem Talent zu Füssen, welches dem Genius nacheifert und sich und das Publikum mit den Brosamen des Entschwundenen füttert.

Von Zärtlichkeit troff schon die feine Seele des Kindes, von Liebesbedürfniss gegen Jeden, der ihm nahte, dass es in helle Thränen ausbrach, wenn man im Scherz sagte, man hab' es nicht lieb. Eben so früh waren Tonsinn, Musikfreude, Schaffensdrang erwacht und wuchsen unter der sorgsamen Pflege des verständigen Vaters, bis sie den Geist und allmählich das Leben des Wunderkindes ganz ausfüllten. So begabt, klug geleitet, dass er in seiner Kunst kaum der Lehre zu bedürfen schien, sich Alles gleichsam unbewusst aneignete, ward der Knabe, von Kaisern und Königinnen mit Liebkosungen empfangen, die Verwunderung von Deutschland und England, Frankreich und Italien, um dann all die Bitterkeiten auszukosten, denen innere Ueberlegenheit und äussere Bedürftigkeit ausgesetzt sein können. Wieviel Entbehrungen und Verlegenheiten, wieviel demüthige Dienstanerbietungen und Abfertigungen von oben herab, welch' einen Sumpf von Unwürdigkeiten bis zu pöbelhaften

Schimpfworten und Aergerm von Seiten des Salzburger Erzbischofs und seines lakaienhaften Kammerherrn (Jahn in seiner Biographie Mozarts hat darüber nur allzuweit berichten müssen) hat der einst Verhätschelte und später Vergötterte zu durchwaten gehabt! wie oft mag er des herben Worts seines Vaters: „Denn die Menschen sind alle Bösewichter!" gedacht haben! Das Alles konnte weder sein liebevolles Herz erkälten, noch den unerschöpflichen Drang des Schaffens hemmen, noch das durchaus gerechte Selbstbewusstsein schwächen, dass er in seiner Kunst Alles vermöge, was er wolle. Ein Kind im Gemüth', im Leben, in Menschen- und Weltkenntniss und Geistesbildung, allseitig begabt und vollendet in seiner Kunst, eilte er flüchtigen Schrittes durch die tausend Unternehmungen, von einer Schöpfung zur andern, keiner Gelegenheit sich versagend, vom Schreibtisch in die Konzerte, von den Konzertreisen zu Opernkompositionen und Aufführungen, dann wieder zum Dienst, zum Unterrichtgeben, zu seiner unter allerlei kleinen Treulosigkeiten treugeliebten Konstanze zurück. Denn wenigstens ein Weib und liebe Kinder waren ihm für das kurzgemessne Leben vergönnt worden. Ueberallhin hatte der schnell vorüberfliegende Genius Blüten und Kränze verstreut, eh' er uns verlassen musste.

Diese Liebesfülle für die Menschen, bei dem Fern- und Fremdbleiben von ihrem realen Treiben, diese Flüchtigkeit des Lebens und Schaffens im Verein mit allhinreichender Begabung, diese nicht von einem Zweiten, weder vor ihm noch nach ihm offenbarte Musikkraft, die für ausgebreitete Geistesentwickelung nach andern Seiten hin nicht Raum, kaum das Bedürfniss zuzulassen schien: das erklärt das Grundwesen seines Schaffens. Man darf bei der höchsten Verehrung und Liebe, die für alle Zeiten ihm gebühren, aussprechen: dass er nach allen Seiten hin unschätzbare Gaben des genialen Vermögens gespendet, nirgends aber das Tiefste gegeben, das in jeder der besondern Richtungen zu erreichen war. Bezeichnend ist für diese Stellung, die Mozart unter den andern Grossen hat einnehmen müssen, dass Gluck, sein Zeitgenosse und Vorgänger auf dem Felde, das ihm die höchste Schaubühne geworden, in der Oper, nur vorübergehenden und keineswegs tiefen Einfluss auf ihn geübt. Dieser Einfluss erscheint in der frühesten künstlerisch grossen Oper, im Idomeneus, im erhabnen Schwung einiger Chöre und Rezitative, nachher nicht mehr. Was aber das Wesentliche bei Gluck ist, diese Dramatik, das In-Eins von Handlung, Wort und Musik (gleichviel ob Gluck, wie man ihm oft vorgeworfen, der Handlung und dem Worte zu viel

von der Musik geopfert, oder nicht, — denn das wäre nicht bindend gewesen), das ist von Mozart so wenig, wie von den Spätern festgehalten worden, dazu hätte tiefe und umfassendere Geisteskultur der unvergleichlichen, Gluck weit überlegnen Musikbegabung zu Hülfe kommen müssen. Es scheint aber Universalität mit vollkommner Vertiefung auch hier unvereinbar gewesen Auch das hat offenbar mitgewirkt für den Standpunkt der Mozartischen Oper, dass er frühzeitig den unmittelbaren Einfluss Italiens aufgenommen und von ihm aus seiner Oper eine Zwischenstellung zwischen der italischen und derjenigen Stellung gegeben hat, die der deutschen Oper nach ureignem deutschen Sinne gebührt, wenn sie auch bis jetzt nicht errungen sein mag. Beethoven hat der Hauptsache nach die Wahrheit wohl erkannt, wenn er ausspricht: „Mozarts grösstes Werk bleibt die Zauberflöte; denn hier erst zeigt er sich als deutscher Meister. Don Juan hat noch ganz den italienischen Zuschnitt, und überdies sollte die heilige Kunst (man vergesse nicht, dass wir ihn durch Seyfrieds Mund vernehmen) nie zur Folie eines so scandalösen Sujets sich entwürdigen lassen." Es war das Schicksal Deutschlands, seine politische Zersplitterung und Verkommenheit und das damit zusammenhängende Schielen und Hinüberhängen der Höfe und bevorzugten Stände nach dem Ausländischen, das Händel hinausgedrängt nach Italien und England; und es war der Idealismus des deutschen Geistes im Verein mit jener Richtung, der Gluck nach Frankreich und jetzt Mozart nach Italien gewiesen, um die französische und italische Oper ideal zu verklären.

Derselbe Sinn bestimmte naturgemäss den Standpunkt aller Mozartischen Gebilde. Seine 33 Symphonien, seine noch satzreicheren Cassationen (Ständchen mit einer beliebigen Anzahl verschiedener Sätze) und Serenaden waren, wie seine zahlreichen Konzerte, zunächst den Konzerten in Wien und auf Reisen, oder überhaupt der edlern musikalischen Unterhaltung gewidmet; so gleichfalls seine übrigen Instrumentalwerke. Wir, in der Atmosphäre Mozarts oder gar Beethovens aufgewachsen, mit seinen und Haydns Vorgängern auf gleicher Bahn erst später historisch-kühl bekannt geworden, sind kaum im Stande, seine Höhe gegenüber seiner Zeit zu ermessen und uns in die Genügsamkeit und das Lebensmass jener friedselig stillen Zeit zurückzuversetzen, die wir den stürmisch tiefaufgeregten Bewegungen hingegeben sind, welche vom Ende des vorigen Jahrhunderts in das jetzige hineinschlagen, alle Richtungen des Lebens neu bestimmen und ihr Ziel noch nicht erreicht haben.

Jene Freuden- und Liebesspiele, denen Haydn und Mozart sich unschuldvoll, ja in höchster Berechtigung hingaben, sie konnten schon Beethoven nicht mehr genügen, mussten sich ihm versagen. Aber das Herz hatte Mozarts Liebeswärme, Mozarts ideal-zartes Wesen ihm tiefer erweckt und inniger durchwärmt; und das blieb ihm ewig in dankbarem Angedenken.

Dies also sind Beethovens Vorgänger, die ihm die Bahn geöffnet haben.

Es ist bemerkenswerth, dass sich von einem Einflusse Glucks, der sogar noch Beethovens ersten Besuch in Wien erlebt hat (er lebte bekanntlich von 1714 bis 1787), nicht die leiseste Spur findet, sein Name selbst findet sich in keinem Berichte der Zeugen mit Beethoven in Verbindung gebracht. Allerdings war Gluck in Wien längst fremd geworden, seine Opern sind Beethoven auf der Bühne nicht entgegengetreten. Entscheidender mag wohl die Verschiedenheit der Richtungen gewirkt haben; was hätte den Instrumentalisten Beethoven zu jenem Redner und Dramatiker hinziehn sollen, der beim Beginn einer Oper betete: dass er vergessen möge, Musiker zu sein, um sich ganz dem Drama hinzugeben?

Ausdrücklich erwähnt wird Beethovens Theilnahme an Mehuls und Cherubini's Opern, deren Aufführungen er im Theater an der Wien mit gespanntester Aufmerksamkeit, aber unbeweglicher Miene bis zu Ende beigewohnt; man hat sogar die Cherubinische Opernweise massgebend für den Fidelio (damals Leonore genannt) finden wollen. Die Thatsache der Theilnahme zu bezweifeln, ist kein Anlass, gewiss lässt auch jedes Werk, das ein Künstler mit Achtsamkeit begleitet, irgend einen Eindruck zurück, der, wenngleich unbewusst und unnachweislich. fortwirken mag. Mehr aber ist nicht anzunehmen. Mehul, in seinem dramatischsten Werke (dem Joseph) schwacher Nachfolger von Gluck, in seinen grössern Opern noch schwächer, im Grunde nur schwacher Schablonen-Komponist, konnte nur in jenem Werk' anregen. Cherubini, Italiener nach Geburt und erster Bildung, angezogen durch Gluck (dem er gleichwohl die aulidische Iphigenie auf gut italienisch nachkomponirt hat), gekräftigt und erhoben am Studium deutscher, namentlich Haydn'scher Musik, dann in seinem glücklichsten Werke, dem Wasserträger, ganz auf dem Boden der französischen Operette, zuletzt Nachahmer seines Schülers Auber, den er vordem nicht sehr hoch geschätzt: Cherubini kann mit seinem Glanz und Geschick Beethoven angezogen und beschäftigt haben. „Cherubini (sagt Beethoven bei

Seyfried) ist mir unter allen lebenden Opernkomponisten der achtungswertheste. Auch mit seiner Auffassung des Requiem bin ich ganz einverstanden und will mir, komm' ich nur einmal dazu, selbst eins zu schreiben, Manches ad notam nehmen.“ Das kann Beethoven (die Seyfried'sche Fassung abgerechnet) gesagt haben; beiläufig würde die Erwähnung des Cherubinischen Requiem auf eine spätere Zeit, nach der Komposition der Leonore, deuten. Dass aber der Eklektiker, bei all' seinem grossen Talent „kühl bis ans Herz hinan“, für Leonore Vorbild gewesen, das ist nicht wahr.

Beethoven ist der Nachfolger Haydns und Mozarts.

Die kleinen Arbeiten.

Die Erstlinge Beethovens sind schon S. 9 erwähnt; sie gehören der Zeit um 1782 an. Als erstes Werk (Op. 1) sind jene drei Trio's bezeichnet, die die Spaltung zwischen Haydn und Beethoven blosslegten; sie sind im Jahre 1795 erschienen, komponirt die in Gdur und Cmoll 1794/95, das in Esdur vielleicht schon früher.

Was hat Beethoven ausser diesen entscheidenden Werken in der Zeit von 1782 bis 1795 geschrieben? Was darüber mit einiger Sicherheit festgestellt ist, findet sich im chronol. Verz. (siehe Anhang II) angegeben. Es ist verhältnissmässig wenig.

Man muss annehmen, dass innerhalb dieser anscheinend stillen Zeit von etwa dreizehn Jahren Mancherlei gesetzt worden, das entweder gar nicht, wie ja auch das Verzeichniss bezeugt, oder nicht sofort in die Oeffentlichkeit gekommen ist, jedoch unter den nach seinem Tode erschienenen — oder auch unter den von ihm selber später herausgegebenen Kompositionen eine Stelle gefunden hat. Wenn wir später erfahren, wie sehr Beethoven auf Erwerb durch Kompositionen angewiesen war, werden dergleichen Rückgriffe nur allzu begreiflich werden, und wir nicht daran denken dürfen, sie zu schelten. Fassen wir wenigstens so viele dieser kleinen Arbeiten zusammen, als zur Bezeichnung des Standpunktes erforderlich sind. Zur Vergleichung fügen wir spätere Kompositionen von kleinem Umfang bei.

Wir verweisen zunächst auf die bereits im Abschnitt „Jugend" angeführten Werke (S. 9) namentlich auf die drei Sonaten (1781); ferner auf die drei Quartette aus dem Jahre 1785; diese letzteren gehören zu den nachgelassenen Werken.

Aus demselben Jahre stammt das ebenfalls als nachgelassenes Werk bei Dunst in Frankfurt a. M. erschienene

Trio in Es dur für Piano, Violin und Violoncell,

das Beethoven später im Scherz als seinen höchsten Versuch in freier Schreibart bezeichnete.

Halten wir dieses Werk billigerweise nicht mit den spätern aus der Zeit höherer Reife, sondern mit den etwa vier Jahre älteren drei Sonaten aus dem Jahr 1781 zusammen, so scheint der Fortschritt in geistiger und technischer Hinsicht unverkennbar, wie wohl der Gehalt noch nicht allzuweit von jenem der Sonaten absteht. Schon die Führung der drei Instrumente fordert grössere technische Gewandtheit und beweist sie; das Spiel des Hauptinstruments ist reicher und voller geworden, der Satz ist freier und gestreckter, auch voller, namentlich im ersten Allegro. Ihm folgt statt des Andante ein Scherzo (mit Trio, alles in Es dur), das anmuthig gebildet ist und als der Erstgeborne aller Scherzi gelten könnte, wenn nicht schon Joseph Haydn ähnliche Sätze unter dem Namen „Menuett", und die Namen „Scherzando" und „Scherzo" in seinen Quartetten Nr. 4, 5, 24 eingeführt hätte. Das Finale ist leicht abgefertigt und zeigt (nach Haydnschem und Mozartschem Vorbild in vielen Sonaten u. s. w.) weder Zusammenfassen des Ganzen noch Erhebung, sondern nur die Absicht, den Hörer vergnügt und erleichtert zu entlassen.

Neben dieses Trio stellen wir ein zweites, das unter dem Titel

Petit Trio, Trio in einem Satze,

für Piano, Violin und Violoncell aus B dur, mit der Bemerkung „Comp. 2/6. 1812" herausgegeben und dem Titel zufolge („dédié à sa petite amie M. B.") einer jungen Klavierspielerin dedizirt ist. Mit der obigen Zeitangabe steht der Standpunkt des Trio's selber im Widerspruch. Die Möglichkeit können wir nicht ableugnen, Beethoven habe seinen Standpunkt aus Rücksicht auf die junge Spielerin so tief unter dem Niveau von 1812 genommen. Dann würde sich aber, wie uns scheint, sein wahrer Standpunkt irgendwo unabsichtlich verrathen haben; in irgend einem Zuge würde seine damalige Art hervorgetreten sein. Dies ist nun gar nicht der Fall; die Gedanken stehen den ersten Sonaten und dem Es-Trio

ungleich näher, als den mit Op. 1 bezeichneten Trios. Die begleitenden Instrumente bleiben bisweilen in einer später nicht denkbaren Unthätigkeit, bisweilen sind sie weniger gelenk oder anpassend. An ein Paar andern Stellen freilich sind sie dafür im B dur-Trio artiger geführt, ist auch die Modulation freier, als im Es dur - Trio. Nichtsdestoweniger erscheint uns die Jahreszahl 1812 räthselhaft.

Die Variationen für Piano und Violine über das Thema aus Figaro: „Se vuol ballare signor Contino“, herausgegeben 1793, hängen noch mit doppeltem Faden an Bonn. Dem Gehalt nach stehen sie den Erstlingen aus Bonn ungleich näher,*) als jenen gereiften und saftigen Früchten, die sich zwei und drei Jahre später zeigen sollten; auch in der Person des Künstlers walten noch die untergeordneten Interessen seiner Jugend vor, er hat noch die Absicht, seine technische Ueberlegenheit über die „Klaviermeister“ zu zeigen. Die andre Beziehung auf Bonn spricht sich in der Widmung an Eleonore v. Breuning, seine Jugendfreundin und Schülerin, aus. „Die Variationen,“ schreibt er ihr bei der Uebersendung, „werden etwas schwer zu spielen sein, besonders die Triller im Coda, Sie haben nur die Triller zu machen, die übrigen Noten lassen Sie aus, weil sie in der Violinstimme vorkommen. Nie würde ich so etwas gesetzt haben,“ (man soll in Politik und Kunst niemals „Niemals“ sagen; was hat er später neben Trillern zu spielen gegeben, z. B. in den Sonaten Op. 53 und 106!) ich wollte aber die hiesigen Klaviermeister in Verlegenheit setzen; manche sind meine Todfeinde; ich wollte mich an ihnen rächen; ich wusste, man würde ihnen die Variationen vorlegen, wo die Herren sich dann übel dabei produziren würden.“

Der Bonner Zeit gehören an:

Variationen für Piano über Righini's Vieni amore,

dieselben, die Beethoven Sterkel (S. 12) vorgespielt und aus dem Stegreife weiter bearbeitet hatte. Vielleicht auch

Variationen für Piano über ein Thema aus Rothkäppchen von Dittersdorf:

„Es war einmal ein alter Mann,“ erschienen 1794.

Wir fügen ihnen zu:

Variationen für Piano über einen russischen Tanz aus dem Ballet: das Waldmädchen, komponirt 1796,

die der Gräfin Browne gewidmet wurden. Beethoven hatte damals

*) Nach Thayer in Bonn komponirt, in Wien revidirt und mit einem Koda bereichert.

die Phantasie, ein Reiter zu sein, und der Graf schenkte ihm für die Widmung ein schönes Reitpferd. Es wurde auch einige Mal geritten, dann vergessen, bis der Diener den säumigen Reiter mit einer so beträchtlichen Haferrechnung überraschte, dass die Reitlust verging.

Nehmen wir diese Variationen mit der Mehrzahl der selbständig gegebenen variirten Themata zusammen, — die Variationen, welche Theile grösserer Werke sind, bei Seite gelassen, — so kann man ihnen insgesamt keinen höhern künstlerischen Werth beimessen. Beethoven hat dieses Feld, auf dem er später das Tiefste geben sollte, was bis auf diese Stunde sich darauf gefunden, überaus fleissig angebaut; man zählt in der Reihe seiner Werke neun (Op. 34, 35, 44, 66, 76, 105 [sechs variirte Themata in zwei Heften], 107 [zehn variirte Themata in fünf Heften], 120, 121a), ausserdem noch dreiundzwanzig variirte Themata. Diese Arbeiten, später zu betrachtende Ausnahmen ausgeschlossen, sind blosse Figuralvariationen, die keinen höhern Zweck haben und erfüllen können, als leichte Unterhaltung der Liebhaber nach ihrem und ihrer Zeit Verlangen und Vermögen. Vergleicht man sie mit dem, was Mozart in gleicher Richtung gegeben (z. B. mit den zwölf variirten Thematen in Band 8 der Härtelschen Ausgabe, mit den Variationen, die als Finale der A dur- und D dur-Sonaten dienen, mit den vierhändigen aus G dur), so muss man erkennen, dass die Beethovenschen Variationen (wohlverstanden: die Mehrzahl!) keinen höhern Standpunkt einnehmen, als die Mozartischen, dass vielmehr die letztern ihnen oft an Anmuth und Klarheit (auf diesem Standpunkte beachtenswerthe Eigenschaften) häufig voranstehn, während allerdings bei Beethoven bisweilen neuere Spielformen und reichere Spielfülle hervortreten. Einen Anhalt zu genauer eingehendem Vergleiche würden, wenn ein solcher lohnte, die Arbeiten beider Künstler über dasselbe Thema (une fièvre brulante) bieten; entscheidender sind die drei bezeichneten von Mozart. Ja, eine der Beethovenschen Arbeiten, die

Variationen über Rule Britannia*) für Pianoforte komponirt 1802,

dürfte man, ohne zu freveln, einem seiner „Raptus"-Anfälle (S. 14) zuschreiben; sie bringen mancherlei so Widerhaariges ohne tiefer Ergebniss, als hätte Jemand anders den „profunden" Beethoven nachahmen wollen, und nur seine „Airs" ihm abgesehen. — In den

Variationen für Piano Op. 34, Komp. 1802,

aus F dur hat Beethoven sinnreich auf einen Fortschritt in der

*) Thema von Dr. Th. A. Arne angeblich 1740 komponirt.

Form gedacht; er weiset jeder Variation eine andere Tonart zu, der ersten (nach dem Thema in F dur) D dur, der zweiten B dur, der dritten G dur, der vierten (tempo di Minuetto) Es dur, der fünften (tempo di Marcia) C moll, der sechsten F dur. Dies Werkchen, dem man neben so bedeutenden Vorgängern unmöglich höhern Werth beimessen kann, scheint gleichwohl dem Komponisten lieb gewesen zu sein. Ries, damals Beethovens Klavierschüler, erzählt, Beethoven habe ihn die letzte Variation wohl zehnmal wiederholen lassen, ohne mit dem Ausdruck der Kadenz (fünf Takte vor dem Schlusse) zufrieden zu sein, obwohl er meint, die Sache so gut gemacht zu haben wie der Meister selber.*)

Zwar hat jeder Künstler, selbst in der Zeit seiner Reife, Ungleiches geleistet, Beethoven ebenfalls, wiewohl sich an ihm als Grundsatz eine Gewissenhaftigkeit in der Vollendung seiner Arbeiten kund giebt, die nicht allen seines Gleichen eigen war. Aber der Abstand eines Werkes von den gleichzeitigen oder frühern Leistungen kann nicht so weit gehn, dass man den Künstler nicht irgendwie herausfände; selbst in den kleinsten Gebilden, in den drei

vierhändigen Märschen, Op. 45, (wahrscheinlich 1803**) komponirt, 1804 edirt)

die Stammväter und Vorbilder der ganzen Reihe artiger Märsche sind, womit F. Ries seiner Zeit die Liebhaber unterhalten, selbst da zeigt sich noch ein Abglanz von der Weise des Meisters. Trifft man nun auf Arbeiten, welche ganz herausfallen aus der Bahn, die der Künstler bis dahin durchmessen: so muss man sich wohl entschliessen, sie früherer Zeit zuzuschreiben. Glücklicherweise wird

*) Seltsam sollte Beethoven übrigens in diesen niedern Sphären, wo er selber „die Klaviermeister" und ihre Gesellen gewissermassen als seines Gleichen ansieht, geneckt werden. Er klagt bereits im Jahre 1793, in dem oben erwähnten Briefe an Leonore v. Breuning, und später, dass, wenn er Abends fantasirt habe, „Der und Jener" viele von seinen Eigenschaften ablausche, aufschreibe und sich dann damit als seiner eignen Erfindung brüste. Er nennt geradezu den Abbé Gelinek, diesen so unermüdlichen wie gleichförmigen Variationenschmied, dem kein mögliches Thema hat entgehen können, ohne mit den üblichen Frangen und Gimpen behängt und aus den ewig bereitstehenden Farbennäpfen bestrichen zu werden. Der habe von dieser Jagd auf „Ideen" förmlich Métier gemacht und sich dazu stets in seiner Nähe einquartirt. Es war das einer von den Beweggründen für Beethoven, seine Wohnungen auf freien Plätzen oder auf der Bastei zu suchen.

**) Skizzen zu den Märschen finden sich in dem Skizzenbuche vom Jahre 1803, welches Nottebohm beschrieben hat, und zwar in nachbarlicher Stellung zu Vorarbeiten des Trauermarsches zur Eroica!

in manchem Falle die Vermuthung durch sichere Data chronologischer Art unterstützt und zur Gewissheit erhoben.

Hierbei kommt nicht in Betracht, dass Beethoven bisweilen geneigt war, Alles, was er gerade vollendet, in Druck zu geben; wie er z. B. seinem Verleger in Leipzig, Hofmeister, auf dessen Bitte um Verlagsartikel unter dem 15. Dezember 1800 (S. 28) Septuor, Symphonie, Konzert und Sonate auf einmal anbietet. Er schreibt: „Was der Herr Bruder (mein geliebter Herr Bruder in der Tonkunst, redet er Hofmeister an, der bekanntlich auch Komponist war) von mir bekommen können, ist 1. ein Septett per il Violino, Viola, Violoncello, Contrabasso, Clarinetto, Corno, Fagotto, tutti obligati, denn ich kann gar nichts Unobligates schreiben, weil ich schon mit einem obligaten Accompagnement auf die Welt gekommen bin" ...... „Das ist Alles, was ich für den Augenblick hergeben kann. Ein wenig später können Sie ein Quintett für Geigeninstrumente haben, wie auch vielleicht Quartette und andere Sachen, die ich jetzt nicht bei mir habe." Denn es ist hier von Werken die Rede, die mit höchster Ehre gegeben werden konnten. Gar wohl aber mochte Beethoven bisweilen durch freundschaftliche Rücksichten bewogen, bisweilen durch ökonomische Verlegenheit gedrängt werden, Arbeiten zu unternehmen (man blicke auf die übergrosse Reihe der Variationen), denen er sich sonst nicht unterzogen hätte, oder zu frühern Arbeiten zurückzugreifen, die seinem jetzigen Standpunkte nicht gemäss waren. Dass er sich bisweilen, in Rücksicht auf Erwerb, sogar zu Arbeiten, die ihm künstlerisch nicht so nahe lagen, entschliessen und liebere Unternehmungen zurückstellen musste, wird sich weiterhin zeigen. Jene Annahme, wie unerfreulich sie auch sei, hat wenigstens nichts an sich Undenkbares. (Vergleiche darüber auch Ries, II, 320 ff.)

Als Beispiel für den ersten dieser Fälle mögen die

Variationen für Piano „mit einer Fuge", über ein Thema aus Prometheus,

(dem von Beethoven komponirten Ballet, auf das wir später zurückkommen werden) genannt sein, die 1802 komponirt, 1803 als Op. 35 herausgekommen und dem Grafen Moritz Lichnowsky gewidmet worden sind. Ihre Komposition muss nach dem 21. oder 28. März 1801 (Tag der ersten Aufführung des Ballets), nicht lange vor dem Dezember 1802 erfolgt sein, wo sie Beethoven an Breitkopf und Härtel verkaufte. Jedenfalls ist also diese Arbeit jünger, als die Trio's Op. 1, die Sonaten Op. 2, 5, 7, 10, 13, 14, als das Lied

„Adelaide", Op. 46, und ungefähr gleichaltrig mit den geistlichen Liedern Op. 48, die wir noch kennen lernen werden. Aber wie weit steht sie von dem Geist' ab, der in jenen Werken lebt! — es war übereilt und irrig, aber verzeihlich, wenn einen Augenblick sogar ein Zweifel an der Aechtheit sich regen wollte, der allerdings schon der Bürgschaft der hochgeachteten Verlagshandlung (Breitkopf und Härtel) gegenüber nicht aufkommen konnte. Die Variationen sind ohne Frage von Beethoven, ja sie zeigen im Vergleich mit den frühern Arbeiten gleicher Art einen ganz unverkennbaren Fortschritt, tragen den Stempel Beethovenscher Eigenthümlichkeit in mehr als einem Zuge. Daneben aber treten im Inhalt und selbst der äussern Form dem Beobachter wieder andere Zeichen entgegen, die zu verrathen scheinen, dass er nicht aus eigner künstlerischer Erweckung, sondern auf äussern Antrieb das Werk unternommen, es auch dann zwar ernstlich und eifrig ausgeführt hat, aber mit dem Eifer des tüchtigen und gewissenhaften Arbeiters, nicht der von irgend einer Idee oder Stimmung entzündeten Seele. Jener äussere Antrieb könnte (wir sprechen blos hypothetisch, haben keinen Beweis) die Vorliebe Lichnowsky's für das anmuthige Thema aus dem Ballet sein, und dessen Wunsch, oder Beethovens Voraussetzung desselben, sich am Klavier eingehender mit demselben zu beschäftigen.

Graf Lichnowsky war (wie sein Bruder, der Fürst) gebildeter Kunstfreund und Pianist. Nehmen wir nun an, dass die Variationen für ihn komponirt, jedenfalls mit der Absicht, sie ihm zu widmen, herausgegeben worden sind, so erklärt sich vor Allem das Auffallende der Form, in der sie uns vorgelegt worden sind.

Auf dem Titel ist bemerkt: „mit einer Fuge," die beiläufig im Werke selbst als „alla fuga" bezeichnet ist. Wo findet man dergleichen auf andern Beethovenschen Titeln, z. B. auf Op. 59 No. 3. Op. 102 No. 2, Op. 106, 110, 120? Beethoven hatte nicht Ursach', auf dergleichen Werth zu legen; hier that er es; ein Brief an Breitkopf und Härtel bestätigt das. Er bittet am 26. December 1802 die genannte Firma brieflich, die Variationen Op. 34 (siehe Seite 66) und Op. 35 mit folgendem Vorbericht erscheinen zu lassen: „Da diese Variationen sich merklich von meinen frühern unterscheiden, so habe ich sie, anstatt wie die vorhergehenden nur mit einer Nummer anzuzeigen, unter die wirkliche Zahl meiner grösseren musikalischen Werke aufgenommen um so mehr, da auch die Themas von mir selbst sind."

Die Komposition beginnt nun mit einer Einleitung, „Introdu-

zione col Basso del Tema" überschrieben, die vom eigentlichen Thema

u. s. w.



aus No. 16, dem Finale des Ballets, den Bass gleichsam als Vorthema in drei Oktaven übereinander aufstellt

u. s. w.



und in seltsamer Treue gegen den Buchstaben den zweiten Theil mit einem Takt Pause, dreimal B und einem Takt Pause beginnt; es fehlt nämlich die ausfüllende Melodie des eigentlichen Thema's. Dieses Vorthema wird dreimal mit Gegenstimmen durchgeführt und dabei wird ausdrücklich „a duo, a tre, a quattro" angemerkt. Niemals hat Beethoven dergleichen Vermerke gemacht, zumal bei so geringfügigem Anlass: denn die Stimmen sind weder künstlerisch bedeutend noch kunstvoll gesetzt. Seltsamer Weise könnte man sogar der zweiten Variation (a tre) und der dritten (a quattro) bestreiten, dass sie wirklich drei- und vierstimmig geführt seien. Die erstere bringt allerdings drei Stimmen, — man sehe A,



nämlich das Thema bei 1, eine hohe Stimme bei 2 und eine tiefe bei 3; aber die letztern (2 und 3) treten nie gegen einander auf, sondern lösen sich nur ab, können also nur als eine Stimme gelten; oder will man ein viermaliges B zu Anfang des zweiten Theils als dritte Stimme rechnen? Die „a quattro" bezeichnete Variation (B) bringt wieder das Thema, gegenüber zwei, stets in Terzen miteinander gehende, bisweilen blos arpeggirende Stimmen (C) und ausserdem noch eine Stimme. Allein die Setzkunst kann zwei unauflöslich in Terzen miteinander gehende Tonreihen nur als eine

einzige Stimme ansehn; es bleiben also hier nur drei, wie in der vorigen Variation nur zwei Stimmen als Inhalt des Satzes. Es wäre baare Schulfuchserei, dergleichen, — zumal einem Beethoven gegenüber zur Sprache zu bringen, hätten die wunderlichen Ueberschriften nicht Anlass gegeben.

Aber was hat das zu bedeuten, dieser Anfang, der nicht blos arm, sondern bei dem Eintritt des zweiten Theils vom Bassthema geradezu lückenhaft ist? Wollen wir uns mit dem alten Scherzworte: „Er hat seinen Raptus gehabt!" (S. 14) durchhelfen? Er hätt' ihn nicht gehabt, wär' er vom Beginn an als Künstler, als unser Beethoven bei der Sache gewesen, wär' er nicht blos aus äusserlichem Entschlusse stimmungslos und kalt herangetreten. Doch sollte die Arbeit nicht ganz ohne den Stempel seiner Art zu Ende gehen.

Nun erst tritt nämlich das eigentliche Thema auf, die Melodie aus dem Ballet mit ihrem Basse. Ihr folgen 15 Variationen, und das Finale schliesst mehr als eine Variation in sich. Die meisten dieser Variationen sind blosse Tonfigurationen, in denen Melodie oder Begleitung in beweglichere Form gebracht wird, ohne dass eine besondere und neue Stimmung sich geltend machte; solche Variationen sind Maskenvergnügungen zu vergleichen, — man begegnet den wohlbekannten befreundeten Gestalten in neuen, fremden, fast unkenntlich machenden Gewändern. Dies trifft gleich die ersten sechs Variationen, unter denen nur die dritte in rhythmischer Hinsicht



die kecke, eigenwillige Hand Beethovens verräth, wie die fünfte mit dem Anfang ihres zweiten Theils,



seine Lust an Nachahmung und Neckerei der Stimmen untereinander.

Die sechste Variation hält fast das ganze Thema Note für Note fest, zieht es aber durch die Harmonie aus seiner eigentlichen Tonart nach C moll und F moll hinüber; im Uebrigen ist sie Figuralvariation, wie die andern.

Die siebente Variation macht hiervon zuerst eine Ausnahme; sie bringt den ersten Theil des Thema's als zweistimmigen Kanon in der Oktave. So bringt auch das Finale das zuerst aufgeführte Thema (das des Basses) in sehr frei, aber weit ausgeführter Fugenform, oder nach Beethovens eignem Ausdruck' als „alla fuga"; sogar die Verkehrungsform wird angewendet. Uebrigens wechselt in diesem Finale das Melodiethema mit dem Bassthema in ganz sinniger Weise.

Noch mancher anziehende Moment liesse sich anführen. Allein das Ganze wird durch flüchtig vorbeieilende Einzelheiten nicht in seinem Charakter verwandelt; es ist eine Studie, kein Kunstwerk, eine Arbeit, auf äusserlichen Anlass, ohne den künstlerischen Antrieb einer tiefen Stimmung oder waltenden Idee unternommen. Sobald dies aber geschehen war, verwandte Beethoven gewissenhaften Ernst auf die Arbeit, erhob sie ganz entschieden über seine vorhergegangenen Werke desselben Faches und erhob damit sich selber auf eine höhere Stufe der Kunstfertigkeit. Früher waren Albrechtsberger und Andre seine Lehrer gewesen. Jetzt konnt' es Niemand mehr sein, und doch lernt kein Künstler aus. Da ward er sein eigner Lehrer.

Ein zweites Beispiel giebt die

Sonate zu vier Händen, Op. 6,

(Sonate facile überschrieben), die 1797 in Wien erschienen ist, aber spätestens 1796 komponirt. Sie hat zwei Sätze in D dur, den ersten in Sonaten-, den andern in Rondoform, und steht den kleinen vierhändigen Sonaten Mozarts in D dur und B dur nach Form und Gehalt, wenn auch nicht gleich, doch näher, als jenen ersten Sonaten Beethovens aus der Bonner Zeit. Man darf annehmen,

dass sie unter dem Einflusse Mozarts zum Unterrichtszwecke für angehende Pianoforte-Schüler, vielleicht auf Bestellung, gesetzt ist. Jedenfalls scheint dies glaublicher, als dass Beethoven dergleichen nach den Trios Op. 1, den Sonaten Op. 2 und der G moll-Sonate Op. 5, No. 2 für Klavier und Cello (komp. in Berlin 1796) noch aus freier künstlerischer Bewegung hätte schreiben können.

Auf den zweiten der oben (S. 68) angenommenen Ausnahmsfälle, dass Beethoven bisweilen frühere Werke in Perioden hergegeben, in die sie kein Recht haben zu treten, weiset unter Anderm ein Liederheft hin,

Gesänge und Lieder (acht Lieder),

das als Op. 52 im Jahre 1805 erschienen ist. Die Gesänge deuten der Mehrzahl nach auf frühe Zeit; sie sind allesammt natürlich und artig gesungen, einige, z. B. das Mailied „Wie herrlich leuchtet" von Goethe, deuten auf höhere Entwickelung, wenn auch das genannte Lied nicht an den Schwung des Gedichts hinanreicht. Und in der That, Thayer setzt diese Lieder in das Jahr 1792, der Maigesang ist bestimmt am Schlusse der Bonner Zeit entstanden, ebenso von den übrigen Liedern noch zwei, während ein viertes wahrscheinlich in dieselbe Zeit fällt (cf. Chronologisches Verz. No. 23 u. No. 18, 1). Und warum hätte Beethoven nicht mit Wohlgefallen diese Jugendlieder dem Vergessen entreissen sollen? —

Auf dieselbe Kategorie scheinen hinzudeuten die zwei leichten

Sonaten für Piano aus Gmoll und Gdur,

Op. 49, die erst 1805 herausgekommen, aber beträchtlich früher entstanden sind, und zwar die aus Gdur schon 1796, die aus Gmoll spätestens 1799

und die **Sonatine** aus Gdur,

Op. 79, die 1810 herausgekommen, aber spätestens 1808 komponirt, wahrscheinlich noch viel früher. Die Werkzahl weiset den ersteren ihre Stelle nach den Fantasie-Sonaten, nach den ersten Quartetten, den ersten zwei Symphonien und dem Septuor, der Sonatine eine noch viel spätere an. Und was enthalten sie?

Die Gmoll-Sonate bringt ein kleinlich Andante in Sonatenform, ohne Bedeutsamkeit oder Aufschwung, ohne Arbeit, ohne die mindeste Betheiligung jenes Klangsinns und jener Spiellust, die sich im ersten Jahrfünft der Wiener Laufbahn bereits so reich in Beethoven entfaltet haben: dann ein weit ausgesponnen Rondo geringen Gehalts, beide Sätze durchaus homophon, während Beethoven schon

von Op. 1 an immer abgeneigter erscheint, den Faden seiner Komposition einer einzigen Hauptstimme, mit Unterordnung der übrigen Stimmen zu blosser Begleitung, anzuvertrauen und kaum einen Satz ohne das dramatische Spiel von Gegenstimmen (Polyphonie) durchlässt. Die Gdur-Sonate bilden ein nüchterner Sonatensatz und ein „Tempo di Menuetto", beide Gdur. Und diese Menuett ist keine andere, als die aus dem Septuor, das als Op. 20 herausgegeben ist; nur der Schluss ist wie hier bei A



angedeutet, vereinfältigt und dafür mit einem Zöpfchen (B) entschädigt. Damit aber kein Zweifel der Identität bleibe, wird bei der Wiederholung (in der höhern Oktav, NB!) der Menuettschluss aus dem Septuor (C) noch nachgebracht. Allerdings scheint es räthselhaft, wie Beethoven bei dem einheitvollen, vollblühenden Septuor (1800 vollendet) auf eine dürftige frühere Arbeit zurückgehen konnte, um — eine Menuett zu finden, die im Septuor als eingeboren in einem Gusse mit dem Ganzen auftritt. Aber wohl oder übel! wir müssen die Thatsache anerkennen, dass die Sonate schon 1796 geschrieben, wenigstens entworfen ist. Ein von Nottebohm (Beethoveniana S. 1 fl.) erwähntes Skizzenblatt enthält Entwürfe zur Scene und Aria „Ah! perfido" und zu beiden Sätzen dieser Sonate, „so geschrieben, dass daraus auf ein gleichzeitiges Arbeiten an beiden Werken geschlossen werden kann." Die Entstehung der Sonate fällt also in das Jahr jenes Gesangstückes, 1796. Wir haben mithin in diesem Werke einen urkundlichen Beweis, dass Beethoven in Ermangelung anderer Kompositionen auch gelegentlich einmal, hier sogar zum Nachtheile des Eindruckes einer seiner lieblichsten Schöpfungen, die dem des chronologischen Verhältnisses Unkundigen um einer geringen Sonate willen als geplündert erscheinen musste, in Zeiten geringerer Reife zurückgriff. Zwischen 1796, der Komposition, und 1805, der Herausgabe, ist ein weiter Abstand seines künstlerischen Schaffens.

Die Sonatine giebt ein „Presto alla tedesca", flach, aber rührig (wenn nur die Durchführung des kukukartigen Schlusssatzes im zweiten Theil nicht gar zu flach wäre), ein kleines (innerlich kleines) Andante, Gmoll, und ein wienerisch lustiges Finale.

Dann verweisen wir auf die

Sieben Bagatellen für Piano, Op. 33,

artige, nicht tiefe Sätze, die zwar mit seinen hervorragenden Schöpfungen nicht verglichen werden können, aber so sorgfältig und mit genügender Fülle durchgeführt sind, dass man sie keineswegs Beethovens unwürdig nennen darf. Wie jeder Mensch, so hat auch der Künstler Momente höherer und minderer Spannung, die sich je nach den Stimmungen und Forderungen des Lebens in bunter Reihe ablösen; der Künstler fliegt nicht in straffgehaltener Linie gleich einer abgeschossenen Kugel nach dem Ziele, sondern erhebt sich bald gleich dem Aar in anmuthigen Schwingungen, bald senkt er sich spielend oder ruhend, um wieder zu steigen. Nur verleugnen wird sich der kräftige Geist nie; was er schafft, wird irgend eine Spur seines Gepräges aufweisen, — und gerade die vermissen wir in jenen (Seite 72 bis 74 besprochenen) Liedern und Sonaten, die uns höchstens der Jugendzeit vor der Wiener Schule würdig erscheinen.

Diese Bagatellen sind erschienen im Frühling 1803. Die oben (S. 9) ausgesprochene Vermuthung (cf. Thayer, Leben Beethovens I. S. 121, II. S. 209), dass einige derselben schon in allerfrühester, Bonner Zeit komponirt seien, stützt sich auf den Titel, welchen das im Besitz des Herrn Johann Kafka in Wien befindliche Manuscript trägt: „Op. 33, des Bagatelles par Louis van Beethoven 1782". Jedenfalls sind sie nicht alle so weit zurück zu datiren. Die Bagatelle No. 1 ist im Frühling oder Sommer 1801 skizzirt (Thayer, Leben Beethovens, II, 391), No. 6 in der zweiten Hälfte des Jahres 1802 vollendet (Nottebohm, ein Skizzenbuch von Beethoven aus den Jahren 1801, 1802), Thatsachen, durch welche jene Jahreszahl 1782 fast bedeutungslos wird.

Viel bedeutsamer schliesst sich eine Kleinigkeit an, die Beethoven für das Stammbuch der damals beliebten Pianistin Sczimanowska „auf Aufforderung Nachmittags am 14. August 1818", also aus dem Stegreife geschrieben hat, und die durch die Berl. allg. mus. Ztg. 1824, No. 49 veröffentlicht, später 1840 unter dem Titel

Dernière pensée musicale de Louis van Beethoven

herausgegeben worden ist. Der ganze Satz hat nur 39 Takte; er ist durchaus Stegreifsgedanke, schwirrender, zuckender Geist, nicht gesammelt, sondern aus vollkommner Abwesenheit des schöpferischen Triebes sich augenblicklich verdichtend und schnell wieder verflüchtigt, elektrisch, noch nicht Strahl, viel weniger langhinrollendes

Gewitter. Es ist nicht der letzte Gedanke Beethovens; Beethoven sollte nicht dämonisch mit Blitz und Knall scheiden. Aber es ist ein kühn hingeworfenes Räthselwort, — und die Auflösung schallt: „Beethoven!!" entgegen.*)

*)



Wohl verdienen zwei Sammlungen,

Nouvelles bagatelles, Op. 119

und

Sechs Bagatellen, Op. 126



In der Berl. allg. mus. Ztg. wird vom Herausgeber erzählt, er habe es vor der Veröffentlichung 5 Musikern mehrere Male vorgetragen und sie aufgefordert, sich über die Bedeutung desselben zu äussern. Jeder habe abgesondert, ohne die Noten anzusehen, seine Meinung niedergeschrieben. Da hätten sich denn folgende fünf Gutachten ergeben:

1. Beethoven drückt anfangs den lästigen Wunsch einer Dame aus, ihr etwas ins Stammbuch zu schreiben, überlegt, entschliesst sich, in wenigen Takten sie los zu werden, zeigt gleichgültige Galanterie gegen dieselbe und sagt am Ende: man wird doch immer vom schönen Geschlecht genirt.

2. Beethoven wundert sich, von einer fremden Dame, die er nicht kennt(?), aufgefordert zu werden, etwas ins Stammbuch zu schreiben; entschliesst sich rasch, scheint es aber etwas zudringlich zu finden, thut es aber dennoch, den Wunsch einer Dame zu erfüllen.

3. Was soll ich dahin schreiben? So viel ich sinne, es will sich nichts gestalten. Nehmen Sie aus dem Gewirre den guten Willen, das warme Gemüth heraus.

4. Sinnt Ihr dem Geiste des Künstlers an, Euch zu dienen? Hinweg! Sehe ich doch das feine Gewebe, das Ihr listig und schlau um mich schlingt,

jener genialen Improvisation nahe gestellt zu werden. Es sind flüchtige Sätze (die nouvelles bagatelles ihrer 11), gleichsam Federproben, theils reizende, theils sinnvoll bedeutsame geniale Bildchen. Sie sind klein; aber irgendwo schaut Beethovens schalkhaftes oder träumerisches Auge heraus, und bisweilen in Genieblitzen, die nur ihm eigen waren. Schindler sagt: „Die in Rede stehenden Gedankenspäne betitelte er Bagatellen und hatte sie in der hochbegeisterten Zeit des Entstehens der Missa Solemnis, gleichsam um auszuruhen, zu Papier gebracht.“ *)

Doch genug — oder schon zu viel von diesen Kleinigkeiten, denen noch gar Mancherlei (zahlreiche Tänze, Lieder u. s. w., zum Theil von Reiz und Bedeutung) beizufügen wäre. Es ist Zeit, Beethoven an seinem ihm eignen Werke zu sehn.

Zuvor aber noch eine Betrachtung, die für das Weitere Manchem aufklärend werden könnte.

Wenn also, kann man fragen, eine ganze Reihe Beethovenscher

könnte es zerreissen und fühle mich dennoch verlockt? Denn ist es nicht die Sehnsucht nach jenen fremd und fern herüberwehenden Anklängen, die meinen Geist unwiderstehlich nach sich ziehen und die der Eure in unkräftigerem Drange in sich aufzunehmen glüht? Und so wallen wir fremd und doch verbunden, geknüpft an einander durch Eine Beziehung der Seele weiter. Aber — versteht Ihr mich?

5. Also ich soll komponiren? Nun ja, ich will Dir etwas schreiben. Ihr Grossen glaubt freilich, dass Ihr nur befehlen dürft, dass Euer gnädiges Lächeln uns entzücke, uns erhebe! Ha, wie viel grösser steht der Künstler, der die Welt beherrscht, Euch mit! Das Heiligste ist ihm erschlossen und die Liebe. Ja die Liebe! Kennt Ihr sie wohl? — So nun hab' ich Dir etwas komponirt.

*) Aber nur zum Theil. Auf dem Manuskript von Op. 119 steht zwar „Novbr. 1822“. Doch No. 2–5, auch wohl No. 1 sind schon 1801/1804 komponirt. No. 7. 8. 9. 10. 11 im Jahre 1820 auf Ersuchen des Kapellmeisters Starke für dessen Klavierschule, No. 6 1821. Am 5. Juni 1822 werden diese Bagatellen des Op. 119 in einem Briefe an den Musikverleger Peters in Leipzig erwähnt. Peters urtheilte wegwerfend über sie, „Beethoven solle es unter seiner Würde halten, seine Zeit mit Kleinigkeiten, wie sie jeder machen könne, zu verbringen.“ Nohl stimmt in seiner Biographie diesem Urtheile bei. Als wenn der Geniale nur Herkulessäulen errichten dürfte, nicht das Recht hätte, auch das zu entwerfen und dem Dauer zu geben, was an seiner leicht erregten und leicht schaffenden Phantasie als flüchtiges Bild vorüberweht. Hätte Beethoven diese Kleinigkeiten zurückgehalten, wir wären um eine Reihe von Kunstgenüssen, die einen Augenblick kurzer Musse anmutig ausfüllen, ärmer. — Ueber die hauptsächlich 1824 entstandenen Bagatellen Op. 126 schreibt Beethoven 1825 in einem Briefe an Schott in Mainz, sie seien „die besten, die er wohl geschrieben“.

Werke mit seinem Massstabe gemessen, von geringerem Werthe sind, welche Bedeutung haben sie für ihn selber gehabt? und welche, die Unterhaltung unerwähnt, die Viele in ihnen gefunden, für uns?

Die Antwort lautet: sie sind (soweit sie nicht, wie die nicht eben zahlreichen Uebertragungen eigner Werke auf andre Instrumente, blos Erwerbsarbeiten sind) nothwendig gewesen zu seiner eignen Entwicklung. Dies ist das Wesentliche. Nebenbei haben sie ihn in nahen Bezug mit den weitern Kreisen des Publikums gesetzt, denen die höhern Gaben allzuhoch hingen. So allein konnte das Publikum am Meister und dieser mit jenem aufwachsen, ein so naturgemässes Verhältniss, dass es für die Laufbahn des Künstlers kaum entbehrlich scheint und manches Talent durch den Mangel daran schon gehemmt worden ist.

Das Wesentliche aber ist, wie gesagt, die Entwickelung des Künstlers selber. Diese Entwickelung, — es muss für diejenigen ausgesprochen werden, die das Genie für eine Art von Zauberwesen, enthoben den allgemein menschlichen Bedingungen, und seine Gebilde ganz einfach für Wunder ansehn, über die nicht weiter nachzudenken sei, — diese Entwicklung ist der höchsten Anlage, ist für die schöpferische Thätigkeit des Genies ebenso gewiss unentbehrlich, wie für jede geringere. Und sie kann sich nicht auf eine allgemeine Bethätigung und Uebung der geistigen Kraft, ohne bestimmtere Richtung, beschränken, sondern muss ganz scharf auf diejenige bestimmte Thätigkeit hinarbeiten, in der gewirkt werden soll. Wäre dem anders, so könnte ja jeder erweckte und im Allgemeinen entwickelte Geist alles Beliebige leisten; Raphael hätte dichten können wie Sophokles, Mozart malen wie Raphael. Sie haben es aber nicht einmal wollen können, denn ihre Neigung und Energie war anderswohin gerichtet. Ja, in derselben Kunst vermögen selbst die Grössten nicht, was sie nicht erworben haben; Mozart hat nicht die Bestimmung und Entwickelung der Gluckschen Dramatik oder der chorischen Kraft Händels, Beethoven nicht dessen Sangesfähigkeit oder die Fugenmacht Bachs erreichen können und wollen, so wie umgekehrt jene nicht haben besitzen oder nur wollen können, was erst Mozart und Beethoven erreichbar war. Diese Erinnerung ist leider nicht so überflüssig, als sie scheint; Schwärmerei und Trägheit sind unablässig bemüht, die naheliegende Wahrheit zu verschleiern und die Geister in ihre Besinnungslosigkeit hineinzulocken, trotz allem Augenschein und allen Lehren der Geschichte.

Die Entwicklung des Musikers muss also den Geist des Künstlers ganz scharf, und zwar nicht blos theoretisch, sondern praktisch

in das musikalische Gestalten einführen; er muss dieser Kraft des Gestaltens vollkommen mächtig werden.

Nun: ein grosser Theil der Beethovenschen Entwickelung liegt in diesen kleinen Arbeiten; und das ist ihre wesentliche Bedeutung.

Sie geben sogar Fingerzeige für die dem Künstler gewiesenen Richtungen, indem sie diesen ganz anpassend vorarbeiten. Vorwiegend ist die Menge der Variationen. Und in der That ist gerade diese Form für den Charakter der Beethovenschen Schöpfung entscheidender als für irgend einen Künstler; er hat nicht nur zahlreiche selbständige Themata mit Variationen gegeben, er bedient sich auch der Form häufig im Zusammenhange grösserer Werke; ja, indem er seinen Gedanken überall treu und innig nachhängt, mit ihnen weiter lebt, bleiben sie ihm nicht dieselben, wandeln sie sich gleich lebenden Organismen innerlich um, — und so durchdringt die Idee der Variation auch da seine Gebilde, wo die Variationenform selber nicht vorhanden ist. Nächst dieser Form ist fleissig die Rondo- und Sonatenform, weniger emsig die Fugenform angebaut; die Folgen werden sich im Verlaufe des Künstlerlebens ergeben.

Damit es aber nicht an einem handgreiflichen Fingerzeig fehle, dass Beethoven sogar mit Vorbedacht auf Arbeiten eingegangen ist, bei denen seine Kräfte zu prüfen und zu erhöhn erster Zweck war, hat er ein eigenthümlich Werk hinterlassen müssen:

32 Variationen für Piano in C-moll

aus dem Herbst des Jahres 1806, wo er schon die drei ersten Symphonien, seine Oper Leonore, bedeutende Klavierwerke (unter andern die spiel- und glanzvolle Sonate Op. 53), die ersten Quartette u. s. w. gegeben hatte. Aber wo hört der Künstler auf, zu lernen? und wo hat er sich genug gethan? — Zu diesem merkwürdigen Werke hat Beethoven sich ein eigen Thema gemacht, einen Satz von acht Takten, energisch gebildet und kurz genug gehalten, um ohne Ermüden des Tonsetzers und Spielers zweiunddreissig Variationen zuzulassen; die Bildung des Satzes begünstigt die Entfaltung von Spielformen, auf die es hier abgesehn ist. Es werden nämlich fast ausschliesslich nur Spielmotive durchgeführt und förmlich ausgenutzt, so dass man bisweilen eher einen tüchtigen Spieler und „Klaviermeister“, als Beethoven für den Verfasser*) halten sollte:

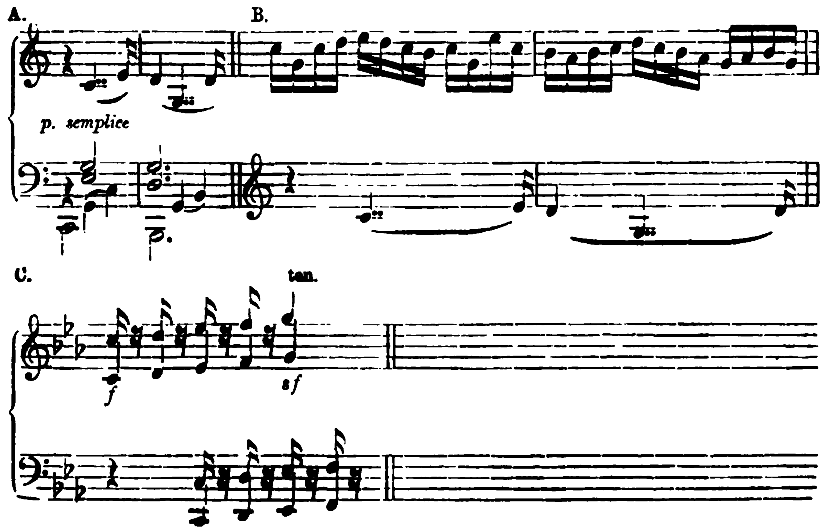
*) O. Jahn hatte in seinen Notizen folgende Anekdote: Beethoven fand einmal Streichers Tochter an seinen 32 Variationen übend; nachdem er eine Zeit lang zugehört, fragte er sie: „Von wem ist denn das?“ — „Von Ihnen.“ — „Von mir ist die Dummheit? O, Beethoven, was bist Du für ein Esel gewesen!“

aber war Beethoven nicht jenes auch? und hat er sich nicht früh schon mit jenen herumschlagen müssen? So führt gleich die erste Variation dieses Motiv



leicht, geschmackvoll und energisch durch; aber die zweite Variation bringt es für die Linke und die dritte für beide Hände wieder. So benutzt die achte Variation ein Spielmotiv für beide Hände, das die siebente zuvor der Linken gegeben; so nimmt die einundzwanzigste Variation das Motiv der vorhergehenden aus der Linken in die Rechte.

War es Beethoven etwa darum zu thun, eine Studie für Pianisten zu liefern, statt für sich selber (wie wir oben angenommen) eine Prüfung und Stählung der gestaltenden Kraft zu unternehmen? — Dergleichen hat er den „Klaviermeistern" überlassen; ihm selber war das Lehramt jederzeit ein viel zu lästiges, als dass er für dasselbe so ausgedehnte Arbeiten hätte unternehmen sollen. Dies muss Jedem, der uns bis hierher begleitet hat, schon einleuchtend geworden sein; zum Ueberfluss bezeugt es das vorliegende Werk genügend durch eine Reihe von Variationen, die unmöglich bestimmt sein können, die Spielfertigkeit zu erhöhen. Diese hat unter andern innerhalb der ersten elf Variationen so Schwieriges zu leisten, dass sie bei der 12. Variation (A)



bei der 13. und 22. Variation (B und C) und anderwärts keine Förderung findet, abgesehen davon, dass von systematischer Entwickelung des Spielvermögens gar nicht die Rede sein kann. Ueberall dagegen meint man die Fragen zu vernehmen: was lässt sich aus dem Thema gestalten? wie kann die vorliegende Figur weiter benutzt werden?

Eben so wenig kann man aber annehmen, dass die Variationen freies Kunstwerk seien, aus irgend einer Idee, aus einer besondern Stimmung hervorgegangen, wär' es auch nur aus dem Reiz, den ein liebgewonnenes Thema dem Komponisten erweckt hat. Hier ist vielmehr alles Absicht. Das Thema ist nicht gefunden, sondern gemacht, nicht ein aus dem Gemüth geborner Liedsatz von zwei oder drei Theilen, der schon für sich selber andre Gemüther anzieht und fesselt; sondern ein streng und folgerecht entwickelter Satz von acht Takten, dessen Energie reizt und spannt, ohne an sich selber zu befriedigen, der aber dem Vorhaben des Komponisten auf das Günstigste entspricht. Ihm folgt eine Reihe von zweiunddreissig Variationen, eine bedenkliche Zahl, wenn es die Vergnügung der Zuhörer oder die Befriedigung des eignen Herzens galt; eine gar nicht übermässige, wenn man unsern Standpunkt einnimmt und die Arbeit als eine Studie des Komponisten auffasst. Auch Bach hatte in seiner „Kunst der Fuge" eine solche gegeben und in ihr für die Fugenkunst die Säulen des Herkules gesetzt; er und Händel hatten Variationsstudien (Bach mit vorherrschender Richtung auf Kanonik) gegeben; Mendelssohn folgte Beethoven mit seinen meisterlich feingearbeiteten, wenn auch etwas einförmigen „Variations sérieuses". Beethoven selbst sollte seine Aufgabe später im höhern Styl wiederholen, in den 1823 komponirten 33 Veränderungen, Op. 120, auf die wir später zurückkommen.

So liegen nun von Beethoven aus verschiedenen Zeiten drei Studien über Variation vor: Op. 35 (das ohne vorgefasste Absicht dazu geworden war), die Var. in C-moll (S. 80) und Op. 120. Was in diesen Studien und den übrigen Variationen zur höhern Ausbildung gedieh, war zunächst Erfindung mannigfacher Spielformen und damit Erweiterung der Technik am Klavier; dann bei allen Variationen, die sich nicht auf eine einzige Stimme beschränken, sondern gegen die Melodie eine Figuralstimme (wie oben bei B) oder gegen eine Melodie eine oder mehrere andre setzen, Ausbildung der Polyphonie (sei es auch nur in den leichtesten Ge-

staltungen), die in Beethovens wie in allen höhern Kompositionen eine so vorragende Bestimmung erwartete.

Alle diese Fertigkeiten hätten sich auch an andern Kunstaufgaben erwerben lassen. Wie ist es nun gekommen, dass Beethoven gerade der Variationform sich zugewendet hat? — Die Beantwortung dieser Frage gewährt einen tiefen Einblick in Beethovens Bestimmung.

So Herrliches auch seine Vorgänger, Bach und Händel, Haydn und Mozart, in der Instrumentalmusik gegeben hatten, doch lag der Schwerpunkt ihres Wirkens nicht in jener, sondern in der Kirchen- und Opernmusik. Beethoven war der Beruf vorbehalten, die reine Musik zu ihrer Vollendung zu erheben, indem er über die Sphäre des blossen Tonspiels und den Wechsel schwankender Stimmungen hinaus sie zu vollständigen, psychologisch geordneten Lebensbildern und zur Abspiegelung bestimmter Ideen berief und befähigte. Wenn er nun (wie wir weiterhin beobachten werden) hierin seinen eigentlichen Lebensberuf finden sollte, so musste er auch die ganze Kraft seines Gemüths dafür einsetzen; er konnte nicht hin- und herspielen von einer Regung oder einem Einfall zum andern, sondern was er aussprach, musste ihm Ernst sein, ihn erfüllen und festhalten. Dies wird man inne, wenn man seine Sätze mit denen der Andern in der Instrumentalmusik vergleicht und in denselben jene unbedingte Geschlossenheit, Einheit und Vollständigkeit beobachtet, die der Ausdruck gänzlicher Hinwendung und Beharrlichkeit sind. Ist nun ein solcher Satz mit vollem Ernste hingestellt, so behauptet er sich, so lebt er im Gemüthe seines Schöpfers weiter, kehrt er im Lauf der Komposition wieder. Aber das blosse Wiederbringen thut es nicht. Alles Lebendige ist bei aller Festigkeit des Kerns, des Wesentlichen, dem steten Wandel unterworfen, es durchläuft die verschiedenen Phasen seines Daseins. Daher ist jene bei Beethoven immer stärker hervortretende Neigung, seine Sätze bei der Wiederkehr zu wechselnden und erhöhten Lebensmomenten fortzuführen, begreiflich; sie ist für alles Lebendige Gesetz, war auch den Vorgängern (wie sich versteht) inwohnend, kam aber namentlich für die freien Kunstformen, erst an ihm zum höchsten Walten.

Nun! — der unmittelbare Ausdruck für sie findet sich in der Form der Variation, die damit beginnt, den Satz zu umspielen, und dahin gelangt, ihn in ihm selber zu verwandeln und sein Leben voll hinausleben zu lassen.

Die kleinen Arbeiten waren die hohe Schule, an der er ahnungsvoll und absichtslos seinem eigentlichen Beruf entgegenreifte, er selber sein letzter und bester Lehrer.*)

Der Eintritt in die Laufbahn.

Mit solcher Ausrüstung trat Beethoven auf die Bahn, die zunächst Haydn und Mozart ihm eröffnet hatten.

Eins unterschied ihn, wie wir schon gesagt, sogleich von seinen grossen Vorgängern. Sie hatten ihre Thätigkeit zwar nach allen Seiten ausgebreitet, vorzugsweis' aber der Vokalmusik zugewendet, während Beethoven seinen Beruf wesentlich und mit grosser Bedeutung im Gebiete der Instrumentalmusik fand. Den zahlreichen Opern und Kirchenmusiken Haydns und Mozarts hat er quantitativ wenig, den Oratorien seines ehemaligen Meisters nur eins gegenüberzustellen, und das von zweifelhafter Bedeutung. Jene Meister haben ihre höchste Entfaltung — Haydn in den Oratorien, Mozart in den Opern gefunden; neben diesen Schöpfungen erscheinen ihre Instrumentalwerke zweiten Ranges. Das umgekehrte Verhältniss zeigt sich bei Beethoven. Ja, wenn er auf dem Gipfel seines Strebens die Vokalmusik herbeiruft, um mit ihrem trostvollen Herzutritt das Räthsel seiner Schmerzen und seines Lebens in der neunten Symphonie zu lösen, oder in ihr sein Hochamt zu feiern und sein Glaubensbekenntniss niederzulegen in der Missa solemnis, dann verkennt er das einst so traute Wesen, wie dort in Goethe's Prometheus aus trübem Schlummerleben Epimetheus das trostvolle Hoffnungsbild, die nähertretende Elpore nicht mehr erkennt, die er in seinen Träumen mit Entzücken geschaut und sehnsuchtsvoll näher herbeigerufen.

Die Lebensstellung und Art der drei Männer schärfte den Gegen-

*) Es ist kaum möglich, ohne Einsicht in das Wesen und Gewebe der Kunstform Beethovens Werke mit Sicherheit und Leichtigkeit zu durchdringen. Wir fügen daher für die, denen eine kleine Nachhülfe wünschenswerth sein mag, im **Anhang I.** eine „kurze Erläuterung über Form und Formen der Tonkunst“ bei.

satz des jüngern gegen die ältern. Haydn war aus dürftiger Jugend in Dienste, zuletzt fürstlich Esterhazy'sche, getreten. Er war hier eingelebt und befriedigt. Die Esterhazy und andere Reiche vom Adel hielten sich damals, wie noch jetzt in Russland und wie in Deutschland jetzt nur noch regierende Fürsten, Kapellen und Kapellmeister, die nicht blos bei den Festen des Hauses, sondern auch, wenn die Familie oder der Herr allein war, wohl gar allabendlich Musik machen, den Herrn unterhalten und dazu Neues liefern mussten. Hiermit wird jenes Heer Symphonien Haydns und der Hunderte, die neben ihm geschrieben wurden, begreiflich: der Verbrauch lag in den Verhältnissen. In gleichem, nur zugleich entwürdigendem Dienste stand Mozart bei dem Erzbischof von Salzburg, Hieronymus Colloredo. Wie Haydn durch seine Gewöhnung von Kindheit auf, so ward Mozart durch die unablässigen Mahnungen des Vaters darauf hingewiesen, sich gefällig zu erweisen, Allen zu gefallen, um zu erwerben und die oft genug ihm vorgerückten väterlichen Opfer und Schulden zu vergüten. Dazu kamen die Ansprüche der zahlreichen Akademien, mit neuen Konzerten und Symphonien ausgestattet, der Virtuosen und Liebhaber, der Schüler und Gönner, mit Neuigkeiten unterstützt, unterhalten, beehrt zu werden.

Sprechen wir es geradezu aus: Unterhaltung mit Musik ist der durchgehende Charakterzug all' dieser Tonwerke, allerdings gehoben durch den unerschöpflichen neckischen Humor und die kindliche Glückseligkeit Vater Haydns, allerdings geadelt durch Mozarts überreich ausgestattete Natur, durchleuchtet von den Genieblitzen eines Alles, was er berührte, dem Ideal nahebringenden Geistes.

Nicht blos das Leben und die Menge der Werke, nicht blos jene Dieselbigkeit in Haydns Symphonien, deren immer eine die andere mit andern Weisen wiederholt, oder sonstige allgemeine Beobachtungen bestärken diese Ansicht; sie lässt sich bis in das Innere der Werke verfolgen, wenn Empfänglichkeit für den Inhalt sich mit klarer Anschauung des Baues verbindet.

Treten wir zunächst an die reine Klaviermusik, so zeigt sich bei Mozart und Haydn (denen allerdings nur unergiebigere, nach unsern Vorstellungen höchst gebrechliche und stumpfe Instrumente zu Gebote standen und deren Zeit noch weit von der Höhe jener Spielgeschicklichkeit entfernt war, die Beethoven theils vorfand, theils anstreben liess) ein so beschränkter Gebrauch von den Kräften des Instruments, dass man damit ein freies Ergehn der schöpferischen Phantasie schwer vereinbaren kann. Wohl mag unser Urtheil, die

wir in einer gerade technisch so weit vorgeschrittenen Zeit stehn, für die Technik jener Zeit keinen vollkommen sichern Massstab haben, in der selbst ein Mozart in Konzerten wiederholt mit seinen Je suis Lindor-Variationen auftreten konnte. Aber jenen grossen Meistern standen, allerdings erst an ihnen emporgehoben, Beethovens Anfänge, Dusseck und Louis Ferdinand der Zeit nach nahe, der technischen Benutzung des Instruments nach so weit voran! Und vor ihnen allen: welche Technik hat, ohne Rücksicht auf die Ausübenden, Seb. Bach in Anspruch genommen! wie frei von solcher Rücksicht hat sich bis an sein Ende — und da am meisten! Beethoven stets erwiesen!

Es ist aber nicht blos das Mass der Technik, es ist der Sinn, der dem Instrument abgewonnen werden soll, welcher hier beweisend eintritt. Wenn ein Künstler von der gewissenhaften Sorgfalt und dem eminenten Talent Haydns nach beweglichem und, sobald er nur gewollt, ergiebigem Einsatz des ersten Sonatensatzes*) gleich vom vierten Takt an mit solcher Hohlheit, wie hier,



fortfährt und dies im dritten Theile nur mit Verzierungen, die der Melodie ihre natürliche Einfalt entziehn,

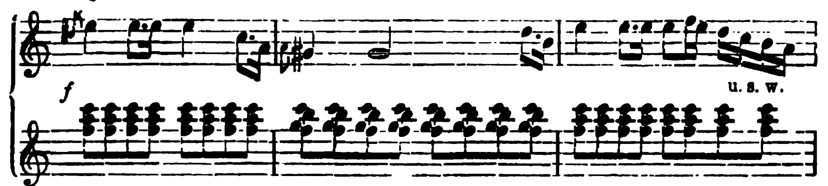


wiederholt: so kann man gerade wegen der Meisterschaft des Setzers nicht anders annehmen, als dass ihm an der Ausführung nicht viel gelegen, oder er sich der geringen Fertigkeit seines Publikums bequemt hat. Dieselbe Annahme drängt sich auf, wenn wir Haydn und Mozart (erstern z. B. in derselben Sonate im Adagio, letztern in seiner grossen C-moll-Fantasie) ganz willkürlich mit den Tonregionen schalten, namentlich die Melodie ohne andern Grund, als um äusserliche Abwechselung zu bringen, in die Tiefe verlegen

*) Es ist die 7. Sonate, Heft I. der Breitkopf und Härtelschen Ausgabe.

sehn. Und diese Fälle stehn selbstverständlich nicht als einzelne da, sondern statt vieler andern.

Diese Beobachtung liesse sich an der Begleitungsweise fortsetzen, die, nach dem Masse der Meister gemessen, oft leicht abgefunden erscheint, oft sogar, wie z. B. in dem Anfang der Mozartischen A-moll-Sonate,*)



unfrei oder gedrückt. Bei Mozart zeigt sich selbst die Melodie oft mehr der Natur einer einzeln auftretenden Violin, als der des Pianoforte zugeneigt, so dass man, alles zusammengenommen, bisweilen an die halbverwischten feinen Bleistiftskizzen erinnert wird, die sich von tüchtigen Malern in den Mappen der Liebhaber finden. Das Klavier gilt jenen Künstlern oft nicht um seiner selbst willen, als ein Instrument, das so gut wie jedes andre seinen eigenthümlichen Charakter hat, sondern als bequemstes Organ, musikalische Gedanken zu verlautbaren. Wie ganz Anderes die Meister auch am Klavier zu leisten vermochten, sobald sie wollten, zeigt Haydn unter andern in seiner grossen Es dur-Sonate, die noch heute funkelt in Jugendlust und übermüthiger Laune. Mozart hat sich öfter, z. B. in Partien der erwähnten Sonate und in seiner C dur-Fantasie der Spielfreudigkeit des Instruments reizvoll hingegeben, besonders aber in seinen grössern vierhändigen Werken (in den C- und F dur-Sonaten, in den beiden Fantasien F moll, F dur, deren eine ursprünglich für eine Flötenuhr gesetzt war) gezeigt, was das Klavier unter seinen Händen an Wohllaut und Lebendigkeit leisten könne, wenn er sich nicht durch Rücksicht auf leichte Spielbarkeit hemmen liess.

Aber selbst hier fehlt ihrer Klavierbehandlung das Letzte und Höchste: der ideale Sinn des Instruments. Jedes Instrument ist im Grunde für die Idee des Tondichters unzulänglich, wie nichts Körperliches voller Ausdruck des Geistigen sein kann. Jedes Instrument weiset daher auf ein höheres Organ hin, die Orchester-Instrumente streben in ihrer letzten Vereinigung nach Gesang, das Bachsche

*) No. 6 der ersten Breitkopf und Härtelschen Hefte.

Klavier soll dem Meister oft die Orgel ersetzen, die Orgel, deren architektonische Natur*) Niemand so tief erfasst hat, als Bach, soll zuletzt (man spiele die Figuration zu „Das alte Jahr vergangen ist“) sich beseelen für alle Wendungen und Accente des Gesangs. So schweben seit und durch Beethoven orchestrale Vorstellungen über den Saiten des Klaviers. Nichts davon bei Haydn und Mozart; ihnen ist das Klavier dieses bestimmte Klang-Organ, nicht mehr, nicht einmal vollständig.

Natürlich muss der Inhalt der Werke noch sprechender, als die Darstellung, den Sinn bezeugen, der in ihnen — allerdings glorreiche Ausnahmen ungerechnet — der vorherrschende war. Bei beiden Meistern begegnen wir einer Fülle von Gedanken, die stets reizen, beschäftigen, unterhalten, oft die innersten Saiten des Gemüths wecken, deren keiner aber (wieder bedeutende Ausnahmen vorausgesetzt) sich dem Komponisten und dem Hörenden tief und bleibend eingräbt, bei denen es vielmehr auf Wechsel, Mannigfaltigkeit, reizenden Gegensatz abgesehn ist. Recht anschaulich wird dies in einer Sonate Mozarts (F dur), einer seiner reizendsten zweihändigen, aber keineswegs blos in ihr. Der erste Satz stellt in der Hauptpartie (Hauptsatz, von mehr als einem Satze zusammengestellt) zuerst eine Periode von mehr innerlicher Bewegung auf. Schon der Nachsatz tritt nicht in fester Einheit zum Vordersatze; beide werden um eines ganz verschieden gebildeten Satzes willen, der muthig in's Freie hinaustönt, verlassen, dem nach einer Wiederholung ein dritter, wieder ganz verschiedener Satz folgt. Dieser endlich schreitet zur Seitenpartie weiter, die wieder zwei oder drei Sätze (der dritte kann als Veränderung des ersten gelten) von verschiednem Charakter bringt; dann folgt noch der Schlusssatz.

Wie vorwaltend in einem so anmuthig lockern Blumengewinde der Hang zum Wechsel war, zeigt sich näher in den Wiederholungen des Einzelnen, in der Gruppirung und Durchführung des Ganzen. Die Melodien werden selten anders als mit Verzierungen wiederholt, die aber meistens nur eben Zier, äusserlicher Schmuck sind, nicht Erhöhungen oder Umwandlungen des Gedankens. Einmal besonders ist Mozart darüber hingegangen, in seinem sinnigen A moll-Andante; man kann nicht feiner in seinem Sinn ausführen, als er mit dem Hauptsatz (es ist ein Rondo dritter Form) gethan. Aber es bleibt bei derselbigen nervös-empfindsamen Weise, in der der

*) Kompositionslehre Theil IV.

Satz begonnen, er kommt nicht über sich, wie er zuerst gewesen, hinaus. Und dieser selbe Sinn waltet im Ganzen. Die Seitensätze stehen mit dem Hauptsatze selten in tieferm Bezug, als dass sie etwas Anderes, als Mannigfaltigkeit für das Ganze bringen; die zweiten Theile der Sonatenform versetzen in artigem Wechsel die Gedanken des ersten Theils, beleben sich, besonders bei Mozart oft in eifervollem Drange, gegen das Ende, bringen aber den einzelnen Gedanken nicht zu neuer oder tiefer Bedeutung, noch das Ganze zu einem höhern Standpunkte.

Thun wir noch einen Schritt vorwärts. Die grössten Werke reiner Klaviermusik sind jenen Meistern Sonaten, meist in drei Sätzen. Nur einmal hat Mozart diese Gränze bedeutend überschritten: in der C moll-Fantasie, die, schon satzreich und wechselvoll in sich selber, mit einer vollständigen Sonate in drei Sätzen in Verbindung gesetzt ist, — einem ganz einzeln dastehenden Ausnahmsfalle, bei dem die äussere Ausdehnung bedenklich erscheint, da sich keine innerliche Nothwendigkeit finden will. Nun: diese drei Sätze der Sonaten (Allegro, Andante, Finale) bieten wieder jenen schon in der Bewegung und Gestaltung gebotenen Wechsel und dienen einander als Gegensatz; sie sind auch oft einer einheitvollen Stimmung entsprungen; tiefere Einheit aber, psychologische Nothwendigkeit, dass auf diesen ersten Satz dieser zweite und kein andrer folge, lässt sich nicht nachweisen.

Dürfen wir noch einen letzten flüchtigen Blick auf die Symphonien unsrer grossen Meister werfen, so zeigt sich hier ungleich freierer und höherer Aufschwung; wir finden uns Schöpfungen gegenüber, deren unvergängliche Jugendfrische und Kraftfülle Unsterblichkeit verheisst. Gleichwohl ist auch ihnen der Stempel aufgedrückt, den wir an den Klaviersachen der Meister neben dem Insiegel ihrer genialen Bestimmung gefunden.

Haydns Symphonien zeigen ganz unverhohlen diesen einen Zweck und Inhalt: Vergnüglichkeit, Unterhaltung, Heiterkeit, Freude, stets denselben, wenngleich stets in den mannigfachsten Gestalten. Sie sind Tongebilde für das Orchester, weil sie dessen Mittel fordern, nicht aus der Idee des Orchesters. Sie sind gleichsam nothwendige Arrangements der Haydnschen Gedanken, für jenes merkwürdige Instrument bestimmt, das man Orchester nennt, nicht Ausflüsse jener Idee, die in dem Orchester lebt gleich der Seele in einem lebenden Wesen. Daher wird das Orchester zwar bewundernswürdig behandelt, bewundernswürdig, wie, in solcher Weise, nur Haydn

gekonnt, den man eben deshalb auf seinem Gebiete den unerreichten Meister des Orchesters nennen darf. Aber dieses Haydnsche Orchester handelt nicht aus sich heraus, es wird nicht Person, wie der griechische Chor und, bei aller Vielgliedrigkeit, der Händelsche und Bachsche Chor eine einige Person waren; es spricht nicht sich selber in Macht und Fülle des Daseins aus. Die Gedanken sind gleich den Klaviergedanken klein und kurzgefasst; als Tongedanken, abstrakt genommen, sind sie mannigfaltig, lebhaft, reizend, oft innigst bewegend, sind sie geschickt, gewandt geführt, mit Anmuth polyphon gewebt, und dazu sind die Stimmen des Orchesters auf das Sinnreichste, oft Schalkhafteste, stets anziehend verwandt. Aber sie sind keine Orchestergedanken. So haben denn auch die Sätze dieser Symphonien keinen nothwendigen Zusammenhang, und weder sie noch die Symphonien Drang zu irgend einem Gipfel, zu idealen Zielen; es ist ein Spiel hin und her, stets sinnvoll, stets artig beschäftigend, oft nach lichten Höhen, bisweilen nach den Tiefen der Menschenbrust hinwinkend, aber bald zum heitern Spiel zurückgewandt. Dem ganz gemäss walten die höhern, hellern und heitern Lagen des Orchesters, die Saiten-Instrumente vor den Bläsern, die Oboen vor den Klarinetten vor; die Flöte geht sehr häufig mit der Violin, die Fagotte verstärken den Bass, — es mögen Rücksichten auf schwächere Besetzung eingewirkt haben.

Weit bedeutsamer steht, dem geistigen Inhalte, nicht der Instrumentation nach, in der Haydn nur von Beethoven zurückgelassen werden sollte, Mozart in der Symphonie da. Dies thut sich vor Allem in der Mannigfaltigkeit des Inhalts kund. Fassen wir schnell drei seiner vorragenden Werke zusammen, die G moll-Symphonie, die aus Es dur, den sogenannten Schwanengesang, und die aus C dur mit der sogenannten Fuge: so blicken wir wirklich in drei verschiedne Werke, nicht blos in drei Ausdrücke für denselben Inhalt. Ein unruhig bewegtes, zartbesaitetes Gemüth ergiesst in dieser G moll-Symphonie fast mädchenhaft aufgeregt seine Schmerzen und Aengstigungen und richtet sich leidenschaftlich hoch auf, mit grossem Blick weit ausschauend nach Rettung aus all der Bangniss und Beklemmung. Der Bau ist nicht gross, kleingegliedert wie fast überall die Mozartische Konstruktion, die Besetzung (nicht Klarinetten, nicht Trompeten und Pauken) entspricht dem, der Satz, z. B. gleich der Anfang, steht oft dem Quartett näher, aber der Lebensodem des Orchesters hebt die Brust, man begreift selbst an diesem kleiner angelegten Werke, wie nahe Beethoven sich diesem

jüngsten Vorgänger fühlen musste. Aehnliches lässt sich von der Es dur-Symphonie sagen, dieser edlen Ansprache des ewig liebevollen Jünglings (denn der blieb Mozart bis an sein Lebensende), der im weihevollen Andante dieses orchestral erfundenen Werks die tiefen Adagio's Beethovens ankündigt. Der erste Satz der C-Symphonie, klein und klaviermässig, hat mehr vom Arrangement als vom Orchester-Original an sich; dafür rollt der letzte gleich einem mächtig-stolzen Strom seine schäumenden Wellen vorüber, ein Stahlbad für entkräftete Nachkommen und Freude allen gesunden Naturen.

Und dennoch fehlt auch diesen Symphonien die ganze Fülle und Grösse der orchestralen Gestaltung; diese mächtigen Gegensätze, in welche Tiefe und Höhe des Orchesters auseinander zu treten haben (das Mozartsche, wie das Haydn'sche Orchester liegt meist hoch, neben dem Hell fehlt das Helldunkel und die Mystik der Tiefe), diese grosse Massenbildung, die zur letzten Entscheidung Saiten und Bläser als zwei Chöre oder Heere gegeneinander führt, die Räumlichkeit weiter Gedanken und gebieterobernder Modulation, — alles das fehlt.

Als ein andrer trat Beethoven auf.

Ihm, seinem früh störrigen, dann stolzen Gemüthe, waren die Einknicke dienerischer Stellung und ihr Einfluss fremd geblieben. Er hatte keine Pflichten und im Grunde keine Neigung, als, sich selbst, das heisst seinen Schöpfungen zu leben. Wohl wurde zuweilen sein Herz durch unvergängliche Jugenderinnerungen nach der Heimat gezogen. Aber, im gekräftigten Bewusstsein seiner Bestimmung, schreibt er (am 16. November 1801) an denselben Jugendfreund, Wegeler: „Für mich giebt es kein grösseres Vergnügen, als meine Kunst zu treiben und zu zeigen .... Meine Jugend, ja ich fühle es, sie fängt jetzt erst an: war ich nicht immer ein siecher Mensch? Meine körperliche Kraft nimmt seit einiger Zeit mehr als jemals zu, und so meine Geisteskräfte. Jeden Tag gelange ich mehr zu dem Ziele, was ich fühle, aber nicht beschreiben kann. Nur hierin kann Dein Beethoven leben. Nichts von Ruhe! — ich weiss von keiner andern, als dem Schlaf, und wehe genug thut mir's, dass ich ihm jetzt mehr schenken muss, als sonst .... O es ist so schön, das Leben tausendmal leben! — Für ein stilles Leben, nein, ich fühl's, ich bin nicht dafür gemacht!"

Mit solchem Bewusstsein war er in sein tausendfach Leben getreten.

Von Rücksichtsnahme auf das Gefallen oder Vermögen des Publikums, überhaupt von Rücksichten, die der ihm gesetzten Aufgabe fremd, konnte bei ihm keine Rede sein. Aus späterer Zeit finden sich in den Konversationsheften von 1820, — wir werden später auf diese Hefte und ihren Zweck zurückkommen, — bedeutsame Worte, die den Hochsinn und das Selbstgefühl des Künstlers im Verein mit vollkommen objektiver Anschauung der Verhältnisse bezeugen und gewiss nicht aus jenem Jahre stammen, sondern längst aufgewachsene Ueberzeugungen aussprechen. „Die Welt" — sagt Beethoven herrlich — „ist ein König, und sie will geschmeichelt sein, soll sie sich günstig zeigen. Doch wahre Kunst ist eigensinnig, lässt sich nicht in schmeichelnde Formen zwängen."

Aus noch spätern Konversationsheften (Winter von 1822 zu 1823) ist in Bezug auf die zweite und dritte Ouvertüre zu Leonore ein gleichlautend Wort bewahrt worden, das ihm erweislich vor- und nachher Losungswort gewesen. Ein Freund spricht aus: „Der Künstler soll frei schaffen, nur dem Geiste seiner Zeit nachgeben und Herrscher über die Materie sein; nur unter solchen Bedingungen werden wahre Kunstwerke ans Licht treten;" — in der That, Beethoven gegenüber ein doppelt seltsam Wort. Beethoven, die ersten Worte zunächst im Sinne haltend, antwortet: „Einverstanden! — aber dem Geist seiner Zeit nicht nachgeben! sonst ist es mit aller Originalität aus . . . . Hätte ich sie (die beiden Ouvertüren) im Geiste der damaligen Zeit geschrieben, so hätte man sie gewiss sogleich verstanden, wie z. B. den Sturm von Kotzeluch. Aber ich kann meine Werke nicht nach der Mode meisseln und zuschneiden, wie sie's haben wollen; das Neue und Originelle gebiert sich selbst, ohne dass man daran denkt." Hier vernimmt man den durchaus seiner Aufgabe getreuen Künstler, dem es nur um diese zu thun ist, aber nicht um das Begehr der Welt, noch um das für so Viele verführerische Interesse, neu oder originell zu erscheinen.

Hiermit hing Beethovens Unabhängigkeit gegenüber der Kritik (wie sie meist geübt ward) zusammen; — und wohl ihm, dass es so war, denn welchen Wust von Missurtheilen hatte er bis an sein Ende neben sich abfliessen zu lassen! Aber selbst das Lob reichte nicht an sein Hochgefühl hinan, wenn es nicht aus berufenem oder befreundetem Munde kam. „Nur das Lob eines Selbstbelobten kann freu'n!" lesen wir von seiner Hand in einem Konversationshefte des

Winters 1825; „selbstbelobt“ aber konnte ihm nur der Berufene und Geweihte heissen, nicht etwa der von der Menge Gepriesene; — in diesem Sinne gefasst möge Beethovens Wort alle Jünger der Kunst begleiten.

Dass aber unsre Auslegung des Wortes die richtige ist, beweist eine andre Mittheilung von Beethovens Hand in einem andern Hefte desselben Jahres, eine Mittheilung, die zugleich den strengen Zorn des Künstlers in Angelegenheiten der Kunst und eines ihrer Meister zeigt. Irgend ein Kritiker scheint kleine Tücken gegen Beethoven geübt und zugleich (wie Schindler berichtet) den grossen Händel gegen Rossini, damals den Abgott der Wiener, herabgesetzt zu haben. Beethoven schreibt in seiner abgebrochenen Weise: „obschon nur Mückenstiche, erkenne ich doch denjenigen an seinen Mucken gegen mich, freilich, er hat einen Fels an mir gefunden, in gewisser Hinsicht er ihm hierin allezeit nur . . . (?) schlechte Brust — Hendel Briareus von . . . (?) und dieser Wicht von Rossini von keinem wahren Meister der Kunst geachtet.“ Und nochmals: „an den Mückenstichen erkenne ich die Mucken desjenigen, welcher dies geschrieb. — Der Himmel bewahre, dass es heissen soll, dass ich auch ein journal halte, wo den Manen eines solchen Ehrwürdigen mitgespielt wird, welche immer eine . . . (schroffe?) Brust in . . . (?) Seine gaukeleien gefunden und finden wird. Der Hr. R. der formlos ist weil er keine erschaffen kann, der fehlt, nicht, weil er will, sondern weil er nicht anders kann wie ein Stümper.“*)

Ebenso wenig war von dem streng gewissenhaften Künstler Angesichts seiner Aufgabe, die ihm als heiliger Beruf galt, Nachgiebigkeit gegen die Stufe technischer Fertigkeit zu erwarten, auf der es sich die Zeitgenossen eben bequem gemacht hatten. Von Anfang an bis zu dieser Stunde haben die „Klaviermeister diese Rücksichtslosigkeit und seine Werke als „unspielbar“ und „unklaviermässig“ gescholten, weil sie allerdings Aufgaben stellten (und zwar jedes besondre), zu denen kein Etüdenheft hinanreicht. Wenn im Anfang der Laufbahn doch bisweilen die Frage aufgeworfen ward, ob dies oder jenes ausführbar sei, so war es Fürst Lichnowsky — dessen sei stets in Ehren gedacht! der wackre Schüler Mozarts, der zuerst dafür sprach und sich als geschickter Spieler bestrebte, den thatsächlichen Beweis zu führen. Wie selbständig Beethoven gewesen, der treue Beistand muss ihm wohlgethan und ihn bestärkt haben.

*) Buchstäblich kopirt, soweit es lesbar war.

Ein solcher trat Beethoven an seine Werke. Die Jugend- und sonstige kleine Sachen bei Seite gestellt, ist keins aufzufinden, das er nicht, soweit sein jedesmaliger Standpunkt gewährte, mit ernstlicher Hinwendung begonnen und mit gleicher Sorgfalt vollendet hätte, wenngleich ihm so wenig als sonst jemandem Alles hat gelingen sollen. Jedem ist in seinem Wesen selber eine Schranke gesetzt.

Das erste Werk auf der Künstlerbahn, die er leben sollte, sind jene bereits erwähnten

Drei Trios für Piano, Violin und Violoncell in Esdur, Gdur, C moll, als Opus 1 bezeichnet. Buchhändlerisch angezeigt wurden sie am 21. Okt. 1795. Thayer, (Leben Beethovens I, 239 f.) behauptet, dieselben seien von Beethoven fertig aus Bonn mitgebracht, Nottebohm dagegen weist fast überzeugend nach (Musikal. Wochenblatt, 1875, No. 14), dass die Trios in G dur und C moll Ende 1794 noch nicht zum Abschluss gebracht sein konnten. Es finden sich nämlich auf einem Blatte Skizzen zu diesen Trios mit Fugen vereinigt, die der letzten Zeit des Unterrichts bei Albrechtsberger (Frühling 1795) entstammen. Ueber die Entstehungszeit des Es dur-Trios ist nichts bekannt, es ist wohl älter als die beiden Gefährten.

Angeregt sind diese Trios durch die Trios Haydns und Mozarts, in denen sich dem Klavier Violin und Violoncell zugesellt. Der Verein von zwei oder mehr Solo-Instrumenten mit dem Klavier hat von jeher auf die Musiker, besonders auf die Deutschen, einen besonderen Reiz geübt. Das Klavier bietet einen festen, schon in sich selber vielkräftigen Körper als Anhalt des Ganzen; der Zutritt der andern Instrumente, beim Quatuor auch der Bratsche, gewährt reichere und freiere Entwickelung der verschiedenen Stimmen, die sich, in den Händen der drei oder vier Ausführenden, leichter und selbständiger ergehen, durch die verschiedne Weise der Instrumente klarer unterscheiden. Es ist hiermit eine Gestaltung gewonnen, die zwischen dem Klavier- und Orchestersatze gleichsam die Mitte hält, über das Vermögen des Klaviers — wenigstens äusserlich genommen! — hinausreicht und sich an der Verbindung und dem Einverständniss weniger Ausübender genügen lässt. Nur ein bedenklicher Umstand liegt in solchem Verband, und gerade er scheint nicht immer klar genug in das Bewusstsein getreten zu sein: das ist die innerliche Unvereinbarkeit des Klaviers als selbständigen, gleichberechtigten Organs mit andern Instrumenten. Die Saiteninstru-

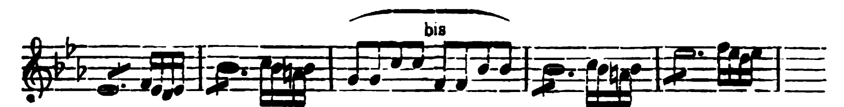
mente, die Bläser untereinander stehen gleichartig oder in den nächsten Verwandtschaften und Beziehungen, jeder Chor als einiger Organismus, zu einander; auch Saiten und Bläser sind an Schallfülle und Haltbarkeit des einzelnen Tons, im Vermögen, die Töne schwellen und schwinden zu lassen und zu melodischer Einheit zusammenzuschmelzen, gleichartig genug ausgestattet. Das Klavier, jedem der Saiten- und Blas-Instrumente überlegen durch Umfang und die Fähigkeit, Mehrstimmigkeit fast unbeschränkt darzustellen, entbehrt des Vermögens, einen Ton auszuhalten, anschwellen und nach eignem Masse des Spielenden abnehmen zu lassen, gleich den Saiteninstrumenten einen Ton in den andern durch Erhöhung und Vertiefung hinüberzubringen, die Töne zu einer Melodie wahrhaft zusammenzubinden. Nur wenn man es ausschliesslich als Begleitung verwenden wollte, würde dieser Mangel, damit aber auch der grösste Reiz der Komposition beseitigt sein.

Dieser Reiz beruht eben auf dem leichten Spiel verschiedenartiger Kräfte mit und gegen einander, anmuthig und frei zu einem Ganzen vereint. Der mannigfaltig geflochtene, wechselvolle Sonaten-Inhalt ist der Faden, den diese verschiedenen musikalischen Personen, die man Violin u. s. w. nennt, wechselnd einander abnehmen, oder vereint weiter spinnen, indem jede nach freiem Belieben und gegenseitigem Gewährenlassen aus der Folge der Sätze sich aneignet, was sie eben anmuthet. Daher kann man den Inhalt solcher Tonwerke allenfalls in einer einzigen Stimme zusammenfassen, z. B. den des ersten Trios von Beethoven so, —



und wird natürlich sehr viel einbüssen, aber doch einen zusammenhängenden Umriss des gesammten Inhalts gewinnen. Wie bedeutsam diese Vertheilung des Inhalts unter die Stimmen sich von eigentlicher Polyphonie unterscheidet, kann man sich gleich an der Unmöglichkeit anschaulich machen, wahrhaft polyphone Sätze gleich-

falls in einer einzigen Stimme zusammenzufassen; gleich die ersten Schritte, z. B. an der Ouvertüre zur Zauberflöte,



beweisen es. Es ist, — könnte man sagen, wenn es gestattet ist, Dichterisches mit alltäglicher Lebensbewegung zusammenzuhalten, — ein Unterschied, wie zwischen dem stets anregenden, nirgends haftenden Ergehn und Geplauder oder den dichterischen Spielen geistvoller Persönlichkeiten und der gründlichen Erörterung streitender und zuletzt doch einiger Parteien. Aber jenes Ergehn ist der gehaltvolle Verkehr bedeutender, ist, wenn auch nur Hinundwiderreden, anmuthige, sinnige Causerie angeregter und vielfach erhobner, einander steigernder Persönlichkeiten; und es kann zu den tiefen Erörterungen der Polyphonie hinüberführen; wer vermag der geistigen Bewegung Grenzen zu ziehn? In solchem Sinne treten die vorbeethovenschen Werke dieser Gattung auf; ihnen schliesst er sich eine zeitlang an, bis er auch hier auf höhere Bahn geführt werden sollte.

Die Trios Op. 1 gehören dem ältern Standpunkt an; Beethoven tritt mit ihnen neben Haydn und Mozart. Aber schon drängt ihn sein energisch strebender Sinn vorwärts; er kann nicht tändeln wie Haydn, wenigstens nicht lange mit Befriedigung; so genügt ihm auch nicht jenes geniale Dahinschweben, das in Mozarts vielbewegtem und vielbeschäftigtem Leben gleichsam Vorbild und Vorzeichen seines frühen Entschwebens aus unsrer Mitte war. Beethoven, der seine wahre Laufbahn mit fünfundzwanzig Jahren als Mann antrat und die frühere Zeit ungestört zur Rüstung und Sammlung verwandt hatte, konnte sich im Festhalten und Ausprägen dessen, was sein Geist einmal ergriffen, nicht leicht genugthun. Daher werden seine Gedanken motivfester und seine Sätze, besonders die Hauptsätze, voller und weiter; er hat eben mehr zu sagen: nicht eine Vielheit von Gedanken, sondern ein Mehreres von dem Einen, das ihn erfüllt. Daher greifen seine Modulationen weiter aus, er braucht mehr Raum; daher endlich stellt sich die Zahl seiner Sätze regelmässig auf vier (Allegro, Adagio, Menuett oder Scherzo, Finale), während die Vorgänger oft an dreien genug haben.

Schon das erste Trio (Es dur), von dem oben der Anfang skizzirt ist, baut sich aus festen ausgetragenen Sätzen sicher und

behaglich auf. Es ist ein muthig Ergehn im ersten Satze, aufgeweckt und rüstig spielen die Stimmen miteinander, keine tiefere Erregung oder Ergriffenheit mischt sich verdunkelnd in das heitere Leben, das im zweiten Theil in freier weiter Modulation weithin (C moll, As dur, B moll, Ges dur, Des dur, F moll, B dur) hinauslebt, nirgends hingerissen oder in das Ungewisse hinausschweifend. Nach dem edelsinnigen Adagio cantabile folgt ein Scherzo, das erste in der Musiklitteratur*) — und dann das Finale, in dessen Motiv



die schalkhafteste der Grazien sich wiegt und mit Kinderlächeln uns jede Falte von der Stirn hinwegscherzt. Man fühlt sich leichtblütig, blickt frei hinaus gleich dem frischen Jüngling, der munter und unbekümmert in die Welt hinauszieht durch morgendlich erquickte Fluren, von zwitschernden Vögeln umflattert.

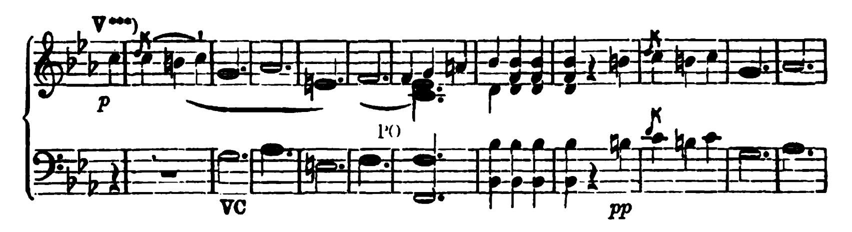
Verweilen wir noch einen Augenblick bei dem Scherzo. Haydn (und nach seinem Beispiel Mozart) hatte dem Quartett und der Symphonie die Menuett eingefügt. Beethoven hatte diese Vierzahl von Sätzen nicht nur häufiger angewendet, er hat auch an der Stelle der Menuett (oder sogar im Verein mit ihr, wenngleich natürlich nicht in unmittelbarer Aufeinanderfolge) ein neues Gebilde mit grossem Nachdruck und bleibend eingeführt, das Scherzo, das unter diesem Namen nur in vereinzelten Ausnahmen (S. 64) bei J. Haydn aufgetreten war. Welche Bedeutung hat die Drei- und Vierzahl der Sätze?

Ursprünglich liegt nur die Absicht der Mannigfaltigkeit zum Grunde. Sobald man nicht bei einem einzigen Satze stehn bleiben will, liegt dieser ganz äusserlichen Absicht gemäss die Gegenstellung eines bewegtern und langsamern Satzes nahe; dies sehen wir in der Verbindung eines lebhaften Satzes mit einer langsamer bewegten Einleitung verwirklicht. Soll mit dem lebhaften Satze begonnen werden, so folgt derselben Absicht gemäss der langsame nach. Da man aber nicht mit verminderter Lebhaftigkeit schliessen mag, so wird entweder der erste Satz wiederholt, oder ein neuer lebhafter als Finale gebracht; das Erstere ist die altitalische Arienform, die man sich unter Andern aus Grauns Tod Jesu veran-

*) Abgesehn von den früher erwähnten Erstlingen.

schaulichen kann, das Andre ist die Form der altitalischen Symphonie,*) die Anfangs (von Scarlatti her) den Opern zur Eröffnung diente, dann (unter Sammartini's Händen) als selbständiges Werk hervortrat. Dass Haydn noch den vierten Satz. die Menuett, beifügte, hatte keinen tiefern Zweck, als mannigfaltigere Unterhaltung, gleichsam Erholung von dem Ernst und der tiefern Wirkung des Adagio. Beiläufig war Haydn Meister im Menuettsatz, oder vielmehr Schöpfer desselben, wie er von ihm bis Beethoven verstanden wurde. Nicht einmal neu kann man diese Erweiterung nennen, da schon früher die Suiten, z. B. eines Bach und Händel, später die Kollationen und Serenaten, deren noch Mozart geschrieben, 8, 11 und mehr verschiedene Sätze zu einem Ganzen aneinandergereiht haben.

Beethoven schaute schon früh nach andern Zielen aus, indem er Anfangs bisweilen, später vorherrschend das Scherzo an die Stelle der Menuett**) setzte; der Satz sollte also Bedeutung, und zwar wechselnde, erhalten. Schon das erste Scherzo (das des ersten Trios) tritt launig bis zur Eigenwilligkeit aus der Hand seines Bildners; ihm ist die Tonart Es dur bestimmt, und so,



vielleicht in C, dann nach F, nach B u. s. w., erst Takt 14 nach Es gewendet, hebt es an. Mag es einstweilen als blosse Laune, Fremdheit gelten; später wird sich uns mehr verrathen.

Das zweite Trio, G dur, steht auf gleicher Linie, vielleicht als der schwächere Bruder des ersten.

Im dritten Trio dagegen, C moll (es ist das von Haydn unrathsam befundene) richtet sich ein ernster Geist in schmerzlicher Erregung auf, arbeitet sich besonders im Hauptsatze sehr stetig

*) Beide Formen sind in „Gluck und die Oper" gezeichnet.

**) Beethoven schwankt anfangs in der Bezeichnung; die von Nottebohm (cf. S. 94) mitgetheilte Skizze des dritten Satzes im G dur-Trio ist überschrieben: Menuetto. Die älteste Original Ausgabe hat in 2 Stimmen des dritten Satzes die Ueberschrift: Scherzo, über einer steht der Name: Menuetto.

***) V heisst Violin, VC Violoncell, PO Pianoforte.

und beharrlich hervor, bedingt entschiednere, kühnere Modulation. Im Andante greift Beethoven zum erstenmal in seinen grössern Werken, übrigens nach dem Vorgange Mozarts und Haydns, zu der ihn von Jugend auf anheimelnden Variationenform. Weder im ersten Satze noch in diesem ist der ernste Drang des Anfangs durchweg festgehalten; Jugend kann nicht lange leiden und ringen. Die dralle Menuett in ihrer verschlossenen Sinnesweise mahnt noch daran, während das Trio sich sorglos darüber wegsetzt. Auch das Finale sucht die erste Stimmung zurückzurufen; der Schluss, Cdur pianissimo, hat etwas von „Wolkendunst und Nebelflor".

Merkenswerth kehrt in diesem Finale die Haydn'sche, von Mozart bereits verlassene Weise der Sonatenform wieder, die nach der Wegwendung von Hauptsatz und Hauptton in die Tonart des Seitensatzes hier erst nochmals den Hauptsatz bringt oder anregt und dann erst zum Seitensatz übergeht. Der Hauptgedanke kam dadurch zu festerer Einprägung, aber der Gegensatz verlor an Schärfe, weil die Tonart des Seitensatzes schon vor dessen Eintritt verwendet war.

An das Cmoll-Trio ist Beethoven mit voller Hingebung herangetreten, die andern Trios verdanken ihr Dasein mehr äusserlichem Beschluss als innerer Erweckung.

Gesellen wir diesen Werken zwei andre:

Trio für Pianoforte, Klarinette (oder Violin) und Violoncell, Bdur Op. 11, (C. V. 66)

und

Quintett für Pianoforte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott Esdur Op. 16, (C. V. 61)

wegen des verwandten Standpunkts bei.

Das **Trio**, aus dem Jahr 1798, deutet auf einen Fortschritt, die Partien des ersten Satzes greifen schärfer ineinander, das Ganze, munter, kräftig, scheint energischer geführt, das Adagio lässt vielleicht die innere Einheit mit dem ersten Satz lebhafter empfinden. Der Standpunkt im Ganzen und besonders im Finale (Allegretto mit Variationen über ein schon vorhandnes Thema aus Weigls Corsar*) ist, wie gesagt, der der Trios Op. 1.

Das **Quintett**, aufgeführt 6. April 1797, erhält durch die Wahl der Blasinstrumente tiefere Färbung; es zeigt sich darin vor Allem,

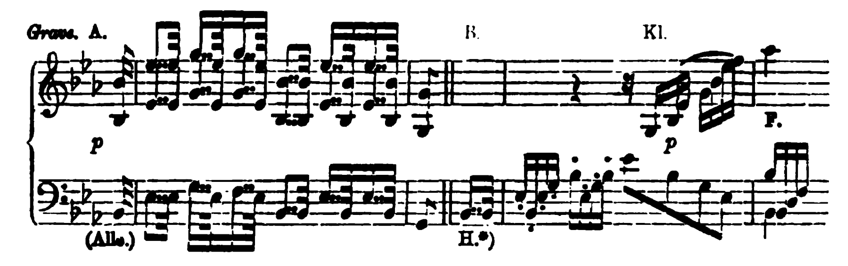
*) Erste Aufführung der Oper am 15. Octbr. 1797. Am 3. Octbr. 1798 wird das Trio in der Wiener Zeitung als „ganz neu" angezeigt.

mit welcher Bestimmtheit der Meister die Natur der Instrumente auffasste, in denen sein Geist zur Erscheinung kommen sollte. Man hat dieses Werk an andern für andre Instrumente gemessen und es geringer befinden wollen. Solches Messen ist ein misslich Unternehmen, doppelt unausführbar, wenn Verschiedenartiges gegen einander abgewogen werden soll. Nicht das ist die Frage: ob irgend ein Werk reichern oder tiefern Inhalt habe, als das Quintett mit Bläsern, sondern: ob dieses Werk seiner Bestimmung gemäss sei; und da kann die Antwort nicht zweifelhaft bleiben.

Die Bläser mit ihrer Klangfülle, mit dem Schwellen und Verhauchen ihrer Töne, Klarinette und Horn. — Naturhorn! von den eunuchischen Ventilinstrumenten war noch keine Rede, — mit ihrer Neigung zu akkordischer Bewegung, an der die andern Instrumente so gern oder doch ohne Schwierigkeit theilnehmen; das bestimmt sogleich den Charakter des Ganzen; denn dies hatte Beethoven früh mit Haydn gemein, dass nicht Er spricht, wie er will, sondern dass sein Geist in das Instrument hineingeht und, in ihm verkörpert, als ein neues Wesen sich austönt. Es ist das einer von den künstlerischen Grundsätzen, die leichter erkannt als ausgeübt werden In der Poesie ist es Shakespeare allein, dem die Ausübung auf das Höchste gelungen; Goethe hat im Streben nach diesem Aufgehn in seine Personen jenes sonnenhelle Auge gewonnen, in dem, als in einem Welt-Spiegel, das Dasein um ihn her „doppelleuchtend“ wiederkehrt, aber er hat dabei den Enthusiasmus für die weltbewegenden Ideen, die Leidenschaft und Parteinahme für jene Konflikte, die das Weltleben ausmachen, eingebüsst; Schiller ist davon durchglüht und eben dadurch der ewige Liebling deutscher Jugend geworden, aber er ist ewig er selber geblieben. In der Musik stehen die beiden, Haydn und Beethoven, unerreicht in dieser Eigenschaft da; Haydn tritt mitten in den Chor seiner Instrumente und lässt sie, der göttliche Musikant, der freundliche Wohlthäter der im Staub' ihres Daseins lechzenden Menschen, musiziren, wie ihrer jedem gegeben; Beethoven ruft sie auf zu Heldenzügen in das Reich der Idee, dem Ziele zu, „was er fühlt, aber (S. 92) nicht beschreiben kann“. Dazu probt er im Quintett gleichsam die Kräfte, und dies ist das tiefere Interesse, das uns daran bleibt, wenn sein anmuthig Spiel vorübergeweht ist, um andern und tiefern Vorstellungen Raum zu geben.

Jene Natur der Bläser aber ist überall massgebend in diesem

Probestück,*) vom ersten Auftritt der Einleitung (A) und der ersten Auseinandersetzung der handelnden Personen (B) an



durch alle drei Sätze der Komposition; denn es sind nur drei nöthig befunden worden; in einer Menuett hätten sich die schlagfertigen Saiten vermissen lassen, zum Scherzo wären sie, oder das Orchester oder das Klavier allein besser aufgelegt gewesen. Das Klavier, das Alles am Besten denken, wenn auch nicht blühend in Fleisch und Blut verwandeln kann, nimmt an Allem Theil und ergänzt mit seinen leicht gehandhabten Tonmassen und seiner Beweglichkeit, was den vier Bläsern eben in dieser Eigenschaft nicht gegeben ist; daher finden wir es durchweg in wohlgefälliger Spielfülle ergossen; es macht sich überallhin geltend, während es im Einzelnen von jedem der Bläser überboten wird, und ist daher die herrschende Persönlichkeit.

Beethoven selbst hat es natürlich nicht anders empfunden. „Er spielte (erzählt Ries als Augenzeuge) sein Klavierquintett mit Blasinstrumenten beim Fürsten Lobkowitz; der berühmte Hoboist Ram von München begleitete. Im letzten Allegro ist einige Mal ein Halt, ehe das Thema wieder anfängt: bei einem derselben fing Beethoven auf einmal an zu fantasiren, nahm das Rondo als Thema und unterhielt sich und die andern eine geraume Zeit, was jedoch bei den Begleitenden nicht der Fall war. Diese waren ungehalten und Herr Ram sogar sehr aufgebracht. Wirklich sah es possierlich aus, wenn diese Herren, die jeden Augenblick erwarteten, dass wieder angefangen werde, die Instrumente unaufhörlich an den

*) Dass B. später aus irgend einem äusseren Grunde — z. B. in Rücksicht auf leichtere Verbreitung oder Ausführbarkeit der Komposition, da sich leichter tüchtige Streicher als Bläser zusammen finden — das Quintett für 4 Bläser und Klavier in ein Quartett für 3 Saiteninstrumente und Klavier umgearbeitet hat, beweiset nichts gegen die Thatsache, dass für dieses Werk seiner ursprünglichen Erfindung nach gerade die Bläser die geeignetsten Genossen des Klaviers waren.

Mund setzten und dann ganz ruhig wieder abnahmen. Endlich war Beethoven befriedigt und fiel wieder ins Rondo ein. Die ganze Gesellschaft war entzückt."

In der Natur des Klaviers, im Uebergewicht der Menge seiner Mittel ist es übrigens begründet, dass es im Verband mit andern Instrumenten stets am meisten beschäftigt wird, den andern mit dem aushilft, was ihnen versagt ist, sie auf seiner Fülle trägt, ihren Gesang schonend und hebend begleitet, dann aber auch mit ihnen wetteifert, mit seiner Spielfülle, mit seinen verstärkten Melodien gegen sie ringt, gleichsam der allseitige Geist gegen die Spezialitäten. Dem sinnigen Tonkünstler und Hörer hat es aber noch eine höhere Bedeutung vor den andern einzelnen Instrumenten voraus. Diese geben, was sie können, vollständig her und sind eben in ihrer Einseitigkeit vollkommen abgeschlossene fertige Wesen, deren Ansprache wir aufnehmen, ohne noch etwas zu begehren. Das Klavier dagegen kann, was es eigentlich will, und nach dem allgemeinen Musiksinn sollte, nie vollständig austönen; seinen Tönen fehlt Dauer und quellendes Leben, seinen Melodien Zusammenhalt und Schmelz. Hiermit aber weckt es die Fantasie, regt zur geistigen Erfüllung und Ergänzung an und weiset in das Reich des Ideals. Das Klavier, das nichts als das materiell Hörbare giebt, oder der Hörer, der darüber nicht hinauskommt, sie sind beide von diesem eigentlichen Leben in der Kunst so weit entfernt, wie Prosa von Poesie.

Deshalb ist das Klavier auch das ideale Instrument. Es ist das Instrument Beethovens, mehr wie irgend eines andern Künstlers. Ihm, und zwar ihm allein, frei von dem Zutritt andrer Organe, hat er in Ueberfülle seine geheimsten Gedanken anvertraut. Daher tritt er nicht ohne seine Hülfe die Laufbahn an und führt der erste Schritt vorwärts ihn sogleich dahin, es allein zu berufen. Es ist Alles, auch das an sich minder Wichtige, vorbedeutend für seine Bahn und ihr Ziel; und es scheint der Antheil an seinem sonst so einfachen Lebenslaufe eben hierin die tiefere Befriedigung suchen zu müssen, dass folgerichtigster Fortschritt, innerlich unbedingte Nothwendigkeit sich dem eindringenden Blicke klar darlegen.

Auch das ist daher zu bemerken, dass diese Trios und Quintuors, die genannten und was sich ihnen anschliesst, den Künstler zum Obligat-Schreiben, zu dem Verband frei und selbständig geführter Stimmen hingeleitet haben — oder vielmehr: dass seine Geistesrichtung ihn mit Nothwendigkeit zu dieser Gestaltung hin-

gewiesen hat (dass er nach seinem humoristischen, aber ganz treffenden Ausdrucke mit einem obligaten Accompagnement geboren war), weil er überall, das heisst: in jeder Stimme, Ströme des Lebens entdeckte, die er frei und fröhlich mit einander gewähren liess. Es bestätigt sich hier das S. 26 Ausgesprochene: nicht Albrechtsbergers trockner Kontrapunkt, – wohlverstanden: Albrechtsberger mit seiner alten Lehrweise war trocken, nicht der Kontrapunkt, — sondern Haydns und Mozarts jugendlich blühende Vorbilder haben Beethoven den ersten bestärkenden Fingerzeig gegeben auf die Bahn, zu der er schon in Bonn hingewiesen und durch seine Natur bestimmt war. Wie diese Spiele der Stimmen ihn vorbereiteten zu der wahren Dramatik der Polyphonie, welchen Mächten er da zugelenkt wurde, wird sich später Schritt für Schritt erhellen.

Jener erste Schritt vorwärts auf der Bahn führte zunächst von den Trios Op. 1 zu den

Drei Sonaten für Piano, Op. 2, Fmoll, Adur, Cdur (komp. 1795, 1796 erschienen), (C. V. 40)

die Haydn gewidmet wurden. Er stellte sich mit denselben neben seine grossen Vorgänger, an deren Mark er sich genährt hatte; dass er damit nicht Gleiches, etwas besser oder schlechter, sondern Tieferes begann, sollte später erst ganz klar werden, deutete sich aber schon im Beginn, in jenen kleinen, jetzt aller Welt bekannten Sonaten an. Es soll nicht mehr davon die Rede sein, dass das Instrument zu voller Geltung, zu saftigem Leben kam, ohne hemmende Rücksicht. Ein tieferer Sinn trat in diesen Werken, gleich in der ersten Sonate, in das Leben; er wird keineswegs blos empfunden, sondern kann zu hellem Bewusstsein gebracht werden.

In dieser ersten Sonate, Fmoll, lebt und webt ein ganz bestimmter Zustand menschlichen Daseins, ein fast mädchenhaft zarter, verschüchterter, aber in seinem Grund' edler Sinn; der spricht sich gleich im ersten Satze, gleich im Thema aus. Die Melodie hebt sich von der unbestimmten*) Quinte leisen, gemessenen

*) Die Quinte ist in der Entwickelung des Tonsystems der erste neue Ton, nachdem die ersten Tonverhältnisse 1 : 2 : 4 : 8 . . . . nichts als den Urton mit seinen Verjüngungen (Oktaven) gegeben haben : C : $\bar{c}$: $\bar{\bar{c}}$: c . . . . Wohin dieser Neuton führen, ob er weiter führen wird, steht vorerst dahin, er ist das Neue, Fremde, Unbestimmte. In der Harmonie tritt er eben so unbestimmt zum Grundton, beide setzen noch nicht einmal fest, ob die Harmonie dem Dur- oder Mollgeschlecht angehören werde; in c—g ist weder Dur noch Moll ausgesprochen.

Schrittes durch den Mollakkord bis zur bestimmenden Terz und zittert zurück auf den Grundton; aber diese Terz ist die kleine, die den getrübten Mollakkord zeichnet. Zum zweitenmal hebt sich die Melodie von der Quinte zur verlangenden Septime, dem Ausdrucke weicher Sehnsucht im Dominantakkorde, wendet sich wie rathlos her und hin und sinkt von noch höherer Stufe, auf der sie geweilt, zu unbefriedigendem Halbschlusse zurück, hiermit den Vordersatz einer Periode zeichnend, deren Nachsatz Abschluss und Befriedigung erwarten lässt. Dieser tritt als Seitensatz auf und



bringt das erste Motiv (A) im Bass (in einer andern Stimme also und in einer tiefern und ernstern) und in einer andern Tonart, im

---

Erst die Terz bringt hier Entscheidung, durch sie wird die stimmungsleere Quinte, c - g z. B., entweder Durakkord (c - e - g) oder Mollakkord (c - es - g) und damit erst der Unterschied der Geschlechter begründet; sie ist das bestimmende Intervall, hat den Charakter der Bestimmtheit. Der Durakkord aber stellt sich aus den nächstzusammengehörigen Tonverhältnissen 1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 (oder kürzer gefasst 4 : 5 : 6) zusammen, es ist der von der Natur gegebene Urakkord.

Tritt zu diesen Verhältnissen das nächstfolgende der arithmetischen Progression, 6 : 7, so erscheint die Septime, zu c - e - g das b, und bildet den Dominant-Akkord. Welche Bedeutung dieser Akkord hat, wie er die harmonische Verdichtung der in Bewegung gesetzten Tonleiter (in ihrer Spannung von Tonika zu Tonika, c : c ist sie gehalten oder gefesselt) ist, —

g a h c d e f
g h d f

und warum er in künstlerischer Anwendung in sich keine Befriedigung hat, sondern das Verlangen, nach einem andern Akkorde sich zu bewegen (sich aufzulösen), mag in der Kompositionslehre gelesen werden. Was das unbefangne Gefühl erräth und das irregewordne bezweifelt, kann dem Nachdenken gründlicher und vollständiger nachgewiesen werden, als man im Allgemeinen anzunehmen beliebt.

Bei Gelegenheit dieser allerdings noch nicht ausreichenden Erörterung bittet der Verfasser ein für allemal, vorauszusetzen: dass seine Aeusserungen, wenngleich der Nachweis meist unvollständig oder gar nicht gegeben werden kann, nichts weniger als willkürliche Fantasiebilder sein wollen, sondern, nach hingebender und lebenslänglich geübter Auffassung des Gegenstandes durch das Gefühl, die Prüfung des erkennenden höhern Bewusstseins durchgangen sind. Dies war wenigstens, — wie oft er auch geirrt haben mag, — sein gewissenhaftes Streben.

kältern Cmoll, wieder. Aber auch der Zweifel kehrt wieder, nichts setzt sich fest, mit dem unvollendeten Seitensatze selbst wendet sich der Gesang, schüchterner, beredsamer Bitte voll, nach Asdur, auf dessen Dominantakkord (er ist vielmehr zum schmerzlicher verlangenden kleinen Nonenakkord geworden, es g--b—des zu es—g—b—des . . . . und . . . . fes) zum Gange.

Was ist der Seitensatz? — Formell haben wir an ihm nichts als einen andern Satz erlangt, der dem Hauptsatze zur Abwechselung nachfolgt. Hier zeigt sich zum erstenmal eine tiefere Bedeutung. Der Seitensatz tritt in voller Einheit mit dem Hauptsatz, und dennoch, wie oben bei B sein Motiv zeigt, im Gegensatz zu ihm auf, er ist für das Gefühl und für künstlerische Erkenntniss, was für die Reflexion die andre Seite des Gegenstandes oder Zustandes, der durchlebt oder betrachtet wird. Hier ist kein Spiel mit Tongebilden oder Empfindnissen, sondern ein einig Erlebniss, und in dieser Einigkeit, in diesem Beharren und Durchdringen ein tiefer durchdrungnes. Dreimal tritt dieser Gedanke B heran, ehe das grundgesunde, wenngleich zartbesaitete Gemüth sich zu schüchternem, dann weiterdringendem Vorschritte hat kräftigen können, hoch emporstrebend, mit Anmuth — nicht bedenkenfrei, nicht ohne Rückgedanken — sich gleichsam beugend und freier, fast freudig noch einmal unterwerfend. „Muss es sein, nun, gescheh' es!“ scheint dann der Schlusssatz zu sagen

Der zweite Theil kehrt zum ersten Gedanken (oben A) zurück, der in Ddur (Adur) gesänftigt, hoffender emporstrebt: aber nicht er, sondern jener niedergewandte zweite Satz (der Seitensatz B) dringt vor, gräbt sich im dumpfen Bmoll (Unterdominante, gesunkene Stimmung) im frostigen Cmoll ein, wird noch ernster vom Basse durchdacht. In schwankender Synkopenbewegung führt diese Stimme auf den Orgelpunkt und zum dritten Theile, der mit verstärktem Schlusssatze ganz bestimmt schliesst, aber nicht getröstet, nicht erhoben entlässt.

Das Adagio ist ein kindlich Gebet. Es tröstet, wenn es auch nicht Erhörung findet, sondern (im Seitensatze) die frühere Bangigkeit nicht mehr fern halten kann; es bricht ab, leise, nicht erhoben. Nach ihm folgt Menuett und Trio.

Was bedeutet die Menuett, oder was unter diesem Namen oder statt ihrer auftritt, in der Sonate? — Wir haben schon S. 98 dieselbe Frage in anderer Form angeregt. Dort konnten wir uns dabei beruhigen, in ihr einen Zuwachs zusammengesetzter

Kompositionen an Mannigfaltigkeit zu sehn und jenes erste Scherzo nach seinem Inhalte zu bezeichnen. Hier langt diese Betrachtung nicht aus. Die Sonate ist nach ihren äusserlichen Verhältnissen nicht gross, auch ihr Inhalt, soweit wir bis jetzt sehn, ist eher klein und fein zu nennen, und bedarf in seiner Einfachheit und Einigkeit keineswegs mannigfacherer Gliederung. Auch ist die vorstehende Menuett gar keine Menuett. Es ist an der Zeit, tiefer in die Sache zu dringen, wenn auch nicht, sie zu erschöpfen.

Der erste Satz einer Komposition ist ein Lebensakt im Komponisten. Was diesen erfüllt und getrieben, das hat er nun aus seiner Kraftfülle hingestellt; es ist aus ihm geboren, steht ihm als sein Eigen und doch als ein noch nie Dagewesenes gegenüber, er fühlt selber sich in Zweiheit gleich der Mutter, die ihr Ebenbild zum ersten Mal glückselig lächelnd auf ihrem Schoss anschaut. Wenn irgend etwas, so muss ein solch Ereigniss geistiger oder leiblicher oder geistleiblicher Geburt*) den Blick in unser eignes Innere zurück wenden. Diese Einkehr in die eigne Brust, dies sinnige Betrachten seiner selbst, das die Frage „Wer bin ich?" auf den Lippen trägt, kann nur im stillen Adagio beantwortet werden; in ihm ruht die Seele sabbathlich von ihrer kraftergiessenden That. Dann Rückkehr zum Dasein aussen, mit frischer Kraft und frischem Muth. Das ist der allgemeine Sinn der Dreitheiligkeit (S. 97) in ihrer höchsten Gestalt, der Verknüpfung dreier Sätze zu einem Ganzen.

Kehren wir noch einmal zum Adagio, zu jenem Moment der Selbstbetrachtung zurück. „Wer bin ich, der ich Dies — geschaffen?" Die Frage muss fortschreiten, weil durch das Vollbringen das Leben und sein Inhalt fortgeschritten ist. „Ich fühle mich als Andren nach diesem lebenspendenden Moment, — und die Welt um mich? sie tanzt ihren alten Ringelreigen dahin! ich bin ein Andrer und wir sind uns fremd geworden!" Heiter im Wohlgefühl bewiesener Kraft, launig bis zur Neckerei oder Wildheit wird der geheime Zwiespalt, der nicht feindlicher Kampf ist, empfunden; Adagio und Scherzo stehen gegeneinander über, wie Herz und Welt. Im Finale strömt oder stürmt das Leben weiter; der Zwiespalt ist überwunden, oder vergessen. So versuchen wir den Sinn der Viertheiligkeit, der Verknüpfung von vier Sätzen zu einem Ganzen, auszusprechen. Wie zutreffend die Auffassung im All-

*) Musik des neunzehnten Jahrhunderts.

gemeinen oder für besondere Tonwerke sei — oder nicht: wir haben von nun an in den drei oder vier Sätzen vier wesentliche Momente des Kunstwerks zu erkennen. Dass die hier gegebene Auffassung nur Erläuterung dessen sein soll, was der Gestaltung zum Grund liegen mag, nicht bindende Bestimmung (wer bände den Geist?), erhellt schon daraus, dass sowohl Drei- als Viertheiligkeit möglich ist und dass sich später Mehrtheiligkeit und Zweitheiligkeit in gleicher Berechtigung zeigen werden. Auch jene häufigsten Formen können einen ganz andern Inhalt aus der Idee des Ganzen empfangen.

Kehren wir zur Sonate zurück.

Ihr dritter Satz ist Menuett überschrieben; nach der Menuett folgt nach bekannter Anlage das Trio und diesem die Wiederholung der Menuett.

Allein das ist keine Menuett im Sinne der bisherigen Kompositionen; was sollte sie wohl im Verlaufe der Seelenzustände, die sich in den ersten Sätzen entwickelt haben? Eben so wenig ist sie Scherzo, diese humoristische Auseinandersetzung mit der Welt. Sie strebt an, und strebt empor, und seufzt athemlos auf, und ringt vergeblich vorwärts, und sinkt in zitterndem Weinen dahin. Auch das in weiblichem Muth anmuthig geschäftige Trio fliegt allzubald entscheidungslos vorüber.

Da tritt denn, wenn das Glück versagt, der Muth des Schmerzes und der Zorn einer edlen Seele, im Sturm unwürdigen Leidens, hervor mit dem Recht zum Siege, wenn nicht sieggekrönt. Glück und Ruhe giebt es in diesem Sturme nicht Der Zorn tritt auf, heftigen Fusses, ein flüchtiges Wort hoffender Bitte muss sich gleich wieder verdüstern zur hoffnungslosen Klage, der Schmerz wühlt zornig fort in der Brust, — das ist der zweispaltige Haupt- und der Seitensatz einer fünften Rondogestalt, — in milderndem Zuspruch tritt der Schlusssatz herzu und behauptet in Treuen sich länger, als (verhältnissmässig!) jemals in irgend einem Werke geschehn. Der Geist baut die Formen, oder er findet und beseelt sie, und modelt sie nach seinem Bedürfniss und Willen.

Nun aber erhebt sich in hohem Adel, mild und rein, aus aller Noth und Qual des Lebens die Seele zu ihrem Himmel empor, zu dem Anschaun beglücktern Daseins als ihr geworden, — das ihr jetzt wird in diesem verklärenden Augenblicke, der ihr sagt, wessen sie würdig sei. Und hierin (es ist der zweite Seitensatz) ruht sie beseligt, lange. Mag dann der Sturm des Lebens unversöhnlich und unhemmbar dahersausen!

Nicht um des besondern Inhalts willen, den wir (gleichviel mit welchem Erfolg) im Worte festzuhalten getrachtet, sondern darum ist die kleine Sonate merkwürdig, weil in ihr zum ersten Mal eine Folge von Seelen-Stimmungen in psychologischer Entwickelung als ein innerlich Ganzes zum Vorschein kommt. Ob der Tondichter das voraus beabsichtigt, ob er sich auch nur im Schaffen oder nachher dessen so klar bewusst gewesen, dass er es hätte mit Worten aussprechen können? das ist ganz gleichgültig. Es ist sogar höchst unwahrscheinlich. Beethoven war karg im Wort und dunkel, abgebrochen im Ausdrucke. Ihm war das höchste Künstlerglück beschieden, unausgesetzt seinen innern Gesichten und ihrer Ausgestaltung nachzuhängen; da war kein Raum, über Geschehenes zu sinnen bis zur Aufklärung, deren er nicht bedurfte. Selbst fremde, wenn auch zutreffende Deutung hätte ihn vielleicht angefremdet. Neben all diesen Fraglichkeiten hebt sich die grosse Thatsache jener einheitlichen Idee, die zum ersten Mal ein Instrumentalwerk von vier Sätzen durchdringt, als wichtigstes Ergebniss hervor. Man kann auch sie anzweifeln, — denn mathematisch exakter Beweis ist in diesen Regionen des innern, verhüllten Lebens allerdings nicht zu geben; allein für das Erste giebt die stetige Motiventwickelung, die Schritt für Schritt jeden Satz bildet und hält, der Auffassung äussern Anhalt. Man kann die Deutung von Haupt- und Seitensatz, die oben gegeben, abweisen; aber die formelle Verwandtschaft und Entwickelung der Motive muss man einräumen. Und selbst jene Deutung beruht auf Gründen, die viel weiter geführt werden könnten, als in der Anmerkung S. 104 angegeben, wofern der Raum dazu hier gewährt werden könnte. Dann aber wird der weitere Lebenslauf bezeugen, dass die Vorstellung solcher Ideen-Entwickelung in Beethoven gelebt, dass sie der eigentliche Kern seines Lebens gewesen ist.

Nicht so bald und so sicher dürfte man gleiche Einheit und Folgenothwendigkeit in der zweiten Sonate, aus A dur, erkennen; nur die Einheit der Stimmung, in der ihr Dichter Satz für Satz, Bild für Bild schuf, liegt klar am Tage. Wer weiss, ob nicht mehr! —

Merkwürdig ist vor Allem der erste Satz. Ein zuckend Leben arbeitet darin, noch verhohlen und zurückgehalten, abgebrochen und unstät im Ueberfluss und launigen Uebermuth üppig gesunder Jugend; man muss an den „Raptus“ denken, der so oft den starrköpfigen Rheinländer geneckt. Soviel ist klar: ein ganz verschieden Wesen tritt hier und in der F moll-Sonate vor uns, schon äusserlich

kennbar. Das erste Motiv wird hinweggeworfen um ein zweites, beide entgegengesetzt und doch gleichartig. Beide wiederholen sich, das erste sucht weitere Bahn; da tritt in das abgebrochne Treiben ein dritter Satz hinein voll Ungestüm, um alsbald, wie von linder Hand beschwichtigt, sich in Ruhe breit hingestreckt zu lagern. Das Wechselspiel wiederholt sich und es stürzt, als wäre noch nicht genug aufgerüttelt, ungestüm bis zur Wildheit ein neuer Satz herbei, um sich abermals tief in Ruhe zu betten. Dieser Hauptsatz — denn hier, in der tiefsten Lage auf der Dominante von E, schliesst er — ist ein wunderlich Ding, unvorherzusehn von Schritt zu Schritt in seiner bunten Zusammenstellung, und unerklärlich fast, wie die fahrige Laune des Jünglings, der noch nicht weiss, wohin er mit sich soll. Aber ist das nicht Erklärung? Daher fühlt man durch alle äusserlichen Verschiedenheiten hindurch die innere Einheit und kann sie nachweisen; es wird nichts aufgegeben, alles kehrt abgewogen wieder, ordnet sich klar in die Ablösung der drei heftigen und drei ruhigen Sätze; der Wechsel der drei scharfen Gegenstände zeichnet eben den Charakter. Die Energie dieser Gestaltung war nicht in eine einzige Stimme zu fassen; schon im ruhigen Satze treten selbständige Stimmen zu und gegen einander,



im dritten Satze verfolgen sich ihrer zwei



nachahmend; auch der Schluss bildet sich ähnlich dem ersten dieser Sätze. Von da sucht eine einzelne Stimme, dann zwei einander ablösende unsicher den Weg zum Seitensatze.

Der Seitensatz wird, als ein andrer und wesentlich zu unterscheidender, in eine andre Tonart gestellt; es ist begreiflich, dass man zuerst an die nächstliegende oder nächstverwandte (in Dur die

der Dominante, in Moll die Parallele) denkt. Hier wäre daher E dur zu erwarten gewesen. — Nicht E dur kommt, sondern in E moll eine fast weinerlich reuige Melodie, espressivo überschrieben, die gar nicht schliesst, sondern wiederholend nach G dur, nach B dur sich wendet, — folgt jenem fahrigen Auftreten Reue oder Bangigkeit? — und über Fis moll, nirgends sicher fussend, nach E moll zurückkehrt. Aber der Jugendtrotz ist nicht gebrochen. Das allererste Motiv, es trat zu Anfang so



auf, — reisst hinein, führt einen neuen Seitensatz (nun E dur) triumphirend, aber bald gestillt, noch einmal hinaufstürmend und bald wieder fragvoll still herbei; der dritte Satz der Hauptpartie schliesst sich an und sinkt, fast wie zuvor, in stille Ruhe des beschwichtigenden Schlusssatzes.

Wem die innerliche oder psychologische Einheit nicht einleuchtet, der knüpfe zuerst an der formellen an; nur als Fingerzeig weisen wir auf die Sechszehntel-Triole, die den zweiten Satz der Hauptpartie beginnt, den dritten derselben und den zweiten der Seitenpartie bildet und in der Wiederholung des zweiten Hauptsatzes fortwirkt.

Die mächtige, kühn und sättigend ausgearbeitete Durcharbeitung des ersten und zweiten Hauptsatzes im zweiten Theile kann über die Bedeutung dieses Theils bei Beethoven Licht geben. Es ist da nicht um ein Hin- und Hersetzen, um ein Spiel mit dem schon Bekannten zu thun. Die Gedanken werden vor Allem nach ihrer Bedeutung für das Ganze herangezogen; in unserer Sonate ist es der erste Satz der Hauptpartie, der, im ersten Theile nur einmal festgestellt, gegen das Ende in Erinnerung kam und gleichwohl der bezeichnendste für den Charakter des Ganzen ist. Das kommt nun zum Bewusstsein. Sodann aber werden die Sätze zu Wachsthum und innerer Reife gebracht, ändern mit dem Standpunkte wohl gar ihr Aussehn, gestalten sich um, erschliessen neue Beziehungen, für die der erste fester gebildete Theil nicht Raum bot. So wird der zweite Theil Sitz des Konflikts; was im ersten vornehmlich nach einander hintrat, stellt sich jetzt streitvoll gegen einander,

oder entzündet in seinem Innern den Streit, dessen erster Funke vielleicht nicht bemerkt worden war.

Dieser zweite Theil also bringt die Erinnerung am Ausgange des ersten zum Durchdringen; der erste Satz der Hauptpartie tritt auf, nach dem stillenden Schluss in E dur und ein Paar nachklingenden E moll-Akkorden, mit Besinnungspausen durchbrochen — in C dur, mit heller, kalter Entschiedenheit, dann in breiter Ausführung und im Wechsel von tiefem, hartem Bass und aus der Höhe herabsteigender Oberstimme im dunklern As dur, dann im schmerzensbangen F moll, mit einem Halbschluss auf C. Man muss bei solchen Modulationsschritten nicht äusserlich rechnen. So gewiss es verstandes- und naturgemäss ist, dass der Fortschritt sich zunächst auf das Nächstliegende richte, so gewiss liegt darin keine zwingende Gewalt; warum soll dem Komponisten nicht der Weg nach entlegnern Partien, nicht, wenn es ihn treibt, ein Seumescher „Spaziergang nach Syrakus" freistehn? Aber ebenso grundlos, wie jener eingebildete Schulzwang, ist die Eitelkeit auf fremde Modulationen; die fernste ist eben so leicht zu lernen und zu vollbringen, wie die nächste. Nicht Nähe und Ferne, nicht Beschränkung oder Fülle der Modulation bestimmen den Werth; es kommt auf die Bedeutung an.

Nachdem jener erste Satz sich durchgekämpft hat, — nicht zu siegesfrohem Ende, breitet sich der zweite, herabgestimmt nach F dur, beruhigend weit aus, wendet sich getrübter nach D moll — und hier entzündet sich an jenem vergessenen Funken seines Anfangs (man sehe das drittletzte Beispiel) in seinem Schosse selbst der Streit, —



der zum Nachdenken und auf dem Orgelpunkte zur Ruhe und zu so süssem Einwiegen hinführt, wie man in diesem Satze nicht hätte gewärtig sein können.

Das folgende Largo führt in der Ueberschrift den Beinamen appassionato. Gleichwohl ist nichts von jenen leidenschaftlichen

Zügen und Ausbrüchen sichtbar, die sonst den Namen veranlassen. Es ist die tiefe innere Bewegung, die Beethoven in jenem Beinamen verräth; der Satz selber ist ganz ruhig, still und erhaben, gleich dem Gedanken eines edlen, aus der Aufregung heisser Tage voll wechselnder Vorstellungen und schnellgefasster Entschlüsse in sich zurückgekehrten Jünglings, der jetzt auf nachtstiller Bahn unter dem Sternenhimmel dahinwandelt, im Aufschaun zu den ewigen Lichtern das Gemüth stillt und zu jener Naturandacht emporhebt, die jeder Jüngling schon empfunden haben muss — wehe den Ausnahmen! — und deren Nachklang noch den Greis verjüngt. Feierlich bewegt wandelt leisen Schrittes der Bass unter der sinnig weilenden Melodie dahin, ruht, wenn jugendliche Nebengedanken vernommen sein wollen, schreitet feierlicher, wenn der Gesang sich in Jugendglut emporhebt. Der Seitensatz (die Gestaltung ist zweite Rondoform) kann in seinem Gefühl von Insichgekehrtsein nicht tief greifen; der grosse Hauptgedanke füllt die Seele ganz; nach flüchtiger Abwendung von ihm kehrt er zurück, in Moll, mit gewaltiger, erschütternder Erhebung, — als wären Worte, wie „Tod“ und „Ewigkeit“ in die Brust gefallen, — und löst sich in weiche Rührung auf.

Beethoven ist ein Herzenskündiger. Der erste Satz zuckte von jugendlicher Erregtheit und dem Ungestüm schnellwechselnder Beschlüsse. Ist das Largo vielleicht nur der herausgeklügelte Gegensatz, um durch Mannigfaltigkeit zu ergötzen? Beethoven schöpft tiefer. Man blicke zurück auf den ersten Satz und man wird, z. B. Takt 13 bis 20 und besonders im Schlusssatz, in den letzten 14 Takten des ersten und dritten Theils den friedlich stillen Charakter, der im Largo waltet, vorbereitet finden.

Wie kam der schlecht unterrichtete und übel erzogne Beethoven zu solchen Anschauungen? Er war ein Herzenskündiger, weil er ein reines, volles Herz herzubrachte.

Und wie schön sich das Seelenbild vollendet! Jener erhabne Nachtgesang ist verklungen, und nun findet der leichte Sinn der Jugend wieder sein Recht; reizvoll lockt und lieblich neckt das Scherzo. Will sich im Minore Bedauern vernehmen lassen, von jener Höhe herabgestiegen zu sein? — Die Jugend und das Scherzo, sie siegen. Im Finale sind alle Heftigkeiten und selbst die Neckereien des Scherzo verbannt, vergessen; glückselige Zärtlichkeit und Anmuth waltet durchaus. Und wenn einmal (im zweiten Seitensatz, es ist ein Rondo vierter Form) kecker Trotz, wie er dem Jüngling wohlansteht, sich marschmässig heranmacht, so schwindet er

bald zurück in die friedliche Stimmung, und der Schluss bildet sich noch friedlicher; er klingt wie „Leb' wohl! auf Wiedersehn!"

Die dritte Sonate, in der sich mehr die Lust an leicht aufrauschendem Tonspiel hervordrängt, müssen wir in Rücksicht auf den Raum, wie manches andre Werk bei Seite lassen. Besonders im Finale weiss jener Trieb sich weite Bahn zu schaffen; doch ist er weder hier noch in den andern Sätzen sich selbst überlassen; überall spricht die Seele, waltet ein gedankenreicher Geist.

Dieses Werk führt auf ein verwandtes, nur um ein Jahr jüngeres, auf die

Deux grandes Sonates pour Piano avec Violoncelle, Op. 5, F dur, G moll,

gegen Mitte 1796 in Berlin*) komponirt (C. V. 54). Dem Titel zufolge sind diese Sonaten für Piano mit Begleitung des Violoncells „oder der Violin" komponirt; der Inhalt deutet aber darauf, dass sie für Piano und Violoncell erfunden worden und die Violin nur um der mannigfaltigeren Verwendung willen zugelassen und vorgeschlagen ist. Beethoven selbst hat gar nicht selten dergleichen Ausgleichungen an die Hand gegeben, z. B. im Trio Op. 11 die Wahl zwischen

*) Wien ward mehr und mehr Beethovens zweite Heimath. Seine geselligen Beziehungen gestalteten sich angenehm und auch förderlich für sein Kunststreben. Dem ungeachtet trieb es ihn zuweilen, nicht blos in den Sommermonaten, hinaus in die Welt, und namentlich in den Jahren 1795—1798 befand er sich öfter auf Reisen. Im Januar 1796 treffen ihn die beiden Brüder Christoph und Stephan v. Breuning in Nürnberg. Er war auf der Rückreise nach Wien begriffen; woher er kam, ist unbekannt. Im Februar desselben Jahres reiste er mit Lichnowsky nach Prag, wo die Arie Ah perfido entstand, von da weiter nach Dresden, Leipzig und Berlin, wo er vor dem Könige Friedrich Wilhelm II., auch in der Singakademie im Anschluss an Chorkonzerte zweimal öffentlich spielte und besonders durch freies Phantasiren auf dem Klavier Bewunderung erregte, und die Bekanntschaft der Musiker Zelter, Fasch und Himmel machte, endlich des Prinzen Louis Ferdinand. Der Verkehr mit Himmel führte, wie oben erzählt, eines Tages zu einer Art Wettstreit in der Improvisation, auf den sich jener unklugerweise unmittelbar nachdem Beethoven sich vom Piano erhoben, einliess. Noch in demselben Jahre besuchte Beethoven auch Pressburg und Pesth, 1798 noch einmal Prag zu Konzerten, später, 1806, nahm er in Ungarn bei dem Grafen Brunswick und dann auf einem Gute des Fürsten Lichnowsky bei Troppau Sommeraufenthalt. Noch später, 1812, finden wir ihn in Teplitz zur Kur, im Herbst danach bei seinem Bruder in Linz. Sonst hat er Wien und dessen Umgebungen nicht verlassen. Von jenen zahlreichen und weiten Ausflügen, die Mozart einen beträchtlichen Theil seiner Zeit und Sammlung gekostet (wiewohl er auf Reisen und unter allen Nebenbeschäftigungen niemals zu schaffen aufgehört) ist in Beethovens ganzem Leben nicht die Rede.

Klarinette oder Violin gelassen, auch selbst vorgeschlagen, im Septuor die Blasinstrumente „zum häufigern Gebrauch“ in Saiteninstrumente zu „übersetzen“, — eine Nachgiebigkeit zu Gunsten der Verwendbarkeit, die mit seiner strengen und feinsinnigen Wahl der Instrumente bei der Komposition in auffallendem Gegensatze steht (cf. S. 99 An.).

Was nun die Sonaten selbst betrifft, die ersten von ihm für zwei Instrumente geschriebenen, so bezeichnen sie einen merkenswerthen Fortschritt in der Entwickelung des Künstlers, oder seines Styls. Man kann den Inhalt keineswegs tiefer finden, als den der Trios und Sonaten Op. 1 und 2; vielmehr würde man vergebens in ihnen eine psychologisch so fein durchgeführte Entwickelung suchen, wie in der F moll- und A dur-Sonate, oder eine Innerlichkeit, wie im C moll-Trio, — soweit es überhaupt ausführbar ist, geistige Werke an einander zu messen. Dagegen zeigen die beiden Sonaten eine Ungebundenheit und Weite des Tonspiels, die bis dahin in Beethovenschen Werken noch nicht wahrnehmbar gewesen war und die sich geradezu als Vorschule für die spätern Symphonien, wie für die grössern Sonaten und Quartette bezeichnen lässt. Der Verein zweier Instrumente giebt dem wohlbegabten und technisch rüstigen Künstler dazu Anlass. Innerlichere Stimmungen wählen sich das traute Klavier oder fordern einen grössern Verein von Instrumenten (Trio, Quartett u. s, w.), die dem Piano gegenüber, das für sich schon eine Mehrzahl von Stimmen enthält, einen zweiten mehr oder weniger in sich geschlossenen Chor bilden. Im Duo dagegen ringt das eine Instrument gegen das andre, in diesem Wettspiel liegt der Antrieb, jedes zur freiesten Entwickelung seines Vermögens zu geleiten, jedes (nach technischem Ausdrucke) konzertirend auftreten zu lassen. Dies wird in der Hand der Techniker zu einem blos virtuosischen Wettringen, verleugnet sich aber auch bei dem höher stehenden Komponisten, den Stimmungen und Gedanken bewegen, niemals ganz.

Das zeigt sich an unsern Sonaten, schon in den allgemeinen Umrissen. Jede besteht nur aus zwei Sätzen; der Mittelsatz, das Adagio, der vorzugsweise nach Innen gekehrte Satz, fehlt; ebenso das Scherzo, der Sitz des Humors oder der Aussöhnung nach zu tief eingedrungnem Adagio. Dafür sind die beiden Sätze, Hauptsatz und Finale, besonders der erste, breit, fast überfliessend ausgeführt, und dem ersten geht eine gleichfalls umständliche Einleitung voraus, die in beiden als Adagio sostenuto bezeichnet ist. Sind das

nun‹ nicht, kann der Kunstfreund fragen, die oben vermissten Adagio's, nur vorangestellt, statt in die Mitte? — Der Unterschied ist leicht zu fassen. Vor Allem gehört das eigentliche Adagio*) nach seiner Bedeutung in die Mitte des Werks. Dann (und das ist die Hauptsache) hat es einen durchaus selbständigen Inhalt in festgebildeten Sätzen, die sich in irgend einer logisch geordneten Kunstform als in sich selber geschlossenes und befriedigendes Ganzes zum Ziel bewegen; es ist ein Kunstwerk für sich allein, kann an sich allein genügen. Die Einleitung dagegen, wie reich sie auch gestaltet sei, ist nicht für sich allein da, sondern (wie der Name zeigt) um eines andern Satzes willen, auf den sie vorbereiten und hinführen soll, der ihr Ziel und die Hauptsache, der Hauptsatz ist. Beethoven hatte bisher noch nicht so umfängliche und vielseitig anregende Einleitungen geschrieben, hat es auch später nicht häufig gethan. Man wird überdem die vorliegenden anziehend, bedeutsam finden, aber bei jedem angeregten Gedanken inne werden, dass der Geist bei ihm nicht weilen kann, sondern weiter schweift, zu einem noch nicht sichtbaren Ziel hingezogen wird. Das ist aber der eigentliche Charakter der Einleitung, wie er bisher von Beethoven noch nicht ausgesprochen war.

Näher auf den Inhalt der Sonaten einzugehn, scheint unnöthig; er ist jedem Musiker und Musikfreunde leicht fasslich. Besonders gilt dies vom Hauptsatze der ersten Sonate, aus F dur. Sanft angeregt und edel breitet sich der erste Gedanke bis zum 23. Takte, und bis zum Eintritte des Seitensatzes noch weitere 16 Takte (Viervierteltakt) aus; der Gesang ist in beiden Instrumenten ruhevoll und ausgiebig geführt, die Partie des Piano ist in freiem Spiel ausgebreitet, nicht virtuosisch oder konzertmässig, aber doch weiter reichend, als in den bisherigen Tonsätzen. Dasselbe gilt vom ganzen ersten Satze, dessgleichen vom Finale, das in Mozart-Haydn'scher Weise dahinspielt, Spieler und Hörer ergötzt zu entlassen, nicht, das Ganze einheitlich zusammenzufassen und zu geistiger Erhebung hinzuleiten, wie man bei allen drei Sonaten Op. 2, besonders bei der aus F moll gewahr werden kann.

Die zweite der Violoncell-Sonaten, G moll, bietet statt der lieblich einladenden Einleitung der ersten eine emphatische, die denn auch zu einem tiefer erregten, bisweilen leidenschaftlich klagen-

*) Eine merkwürdige, psychologisch begründete Ausnahme wird sich uns in der Cis moll-Sonate Op. 27 zeigen.

den Hauptsatze führt, der sich gar nicht ersättigen kann in seinem Pathos und dem Ungestüm seines Tonspiels. Um so seltsamer schliesst sich das anmuthig, fast heiter bewegte Finale, G dur an. Noch deutlicher als in dem Finale der F dur-Sonate tritt in diesem aus G dur jene Richtung auf versöhnliche und erheiternde Entlassung der Hörer hervor.

Fassen wir beide Sonaten noch mit einem letzten Hinblick zusammen, so zeigt sich das Piano durchweg spielvoll, selbst glänzend — wenigstens nach dem damaligen Standpunkte der Technik und im Vergleich zu den Vorgängern Op. 1 und 2 — beschäftigt. Das Violoncell dagegen ist vorwiegend in grossartiger Führung, mehr in den tieferen Tonlagen, gar fernbleibend jener bei der Mehrzahl der Violoncellisten beliebten süssen und sentimentalen Kantilene, die sich den Sitz in der eingestrichnen Oktave nebst den bekannten kleinen Verzierungen und Tonbebungen liebt. Von dem Allen ist hier wenig zu spüren; die Partie des Instruments ist mannhaften Charakters, man muss sich einen Spieler von kräftigem Arm und mannhaftem Sinn für die Ausführung denken. Es war Beethovens eigner Sinn, der sich so aussprach.

So hatte sich denn Beethoven, kaum über die Studienzeit hinausgeschritten, innerhalb der Instrumentalmusik, die sein vornehmstes Gebiet werden sollte, nach zwei Richtungen hochgestellt; seine Kompositionen zeigten eine Innerlichkeit, die bisher selten — und im Felde der Klaviermusik nur in vereinzelten Ausnahmen bei Seb. Bach zum Vorschein gekommen war; zugleich zeigten sie eine so feste, bestimmungsvolle, freie Gestaltung, dergleichen auf demselben Felde nach Bach und namentlich in den neuern Formen ebenfalls nicht hervorgetreten war, so hoch man auch Haydns und Mozarts Schöpfungen in diesem Gebiete anzuschlagen hat, und so gewiss Beethoven nur von ihnen als seinen Meistern ausgehend, höhern Standpunkt, — auf jenem Gebiete, fügen wir nochmals zu, um nicht missverstanden zu werden, — hat erreichen können.

Wie hat sich nun Beethoven auf dem andern Gebiete, der Gesangmusik, eingeführt? — Wir dürfen als allgemein bekannt voraussetzen, dass er sich mit Vorliebe nicht der Gesang-, sondern der Instrumentalmusik zugewendet hat; schon die unermesslich überwiegende Masse der Instrumentalwerke würde dies beweisen. Demungeachtet waren ihm auch auf dem andern Gebiete bedeutende Leistungen gewährt.

So tritt denn gleich neben oder vor jenen Violoncellsonaten,

deren behagliche Fülle der Gestaltung wir als Fortschritt in der Entwickelung bezeichnet haben, eine grosse Gesangkomposition, die

Grosse Scene, Ah perfido!

für Sopran mit Orchesterbegleitung, die Anfang 1796 in Prag komponirt*) ist (C. V. 51).

Diese Komposition hat eine so weite Ausführung, dass wir in ihrer Gattung nur eine einzige gleich umfangliche zu nennen wüssten: Ariadne auf Naxos von Joseph Haydn, die aus zwei zusammengehörigen Scenen besteht, jede aus Rezitativ, Adagio und Allegro zusammengesetzt. Beethovens Scene fasst

1. ein weit ausgeführtes begleitetes Rezitativ,
2. ein Adagio (erste Rondoform) mit Anhang,
3. einen Liedsatz, Allegro assai,
4. einen zweiten, più lento,
5. einen dritten, Allegro assai, weit ausgeführt, neuen Inhalts,
6. die Wiederholung von 4,
7. ein weit ausgeführtes Finale (Allegro assai) mit nochmaliger Wiederholung von 4

in sich. Jeder dieser Sätze, die sich am nächsten der Mozartischen Weise anschliessen, ist anziehend, für Text und vorausgesetzte Situation ausdrucksvoll, das Rezitativ den besten Mozartischen zur Seite zu stellen und für den Vortrag im Konzerte gar nicht anders zu wünschen, der Gesang durchweg wohlklingend, ausdrucksvoll (wieder nach Mozartischem Massstabe bemessen, — denn die ältern Komponisten, namentlich Bach, Händel und Gluck strebten andern Zielen zu) und durchaus stimmgerecht, ja für die Stimme höchst günstig; Grund genug, um die Komposition bis auf die neueste Zeit und noch ferner in Gunst zu erhalten.

Dem ungeachtet ist die Ausdehnung des Ganzen, die lange Reihe verschiedener Sätze, besonders aber das häufige Zurückkommen auf dieselben Textstellen mit derselben oder auch anderer Melodie mehr aus der Natur der Instrumentalmusik und des Instrumentalkomponisten hervorgegangen, als aus der des Gesanges. Die

*) Aloys Fuchs, Violinist in der k. k Hofkapelle, war, wie Schindler berichtet, im Besitz einer Abschrift der Partitur, die Verbesserungen von Beethovens Hand und das vollständig von ihm geschriebene Titelblatt enthielt: „Une grande Scène, mise en musique par L. v. Beethoven à Prague 1796. Dedicata alla Signora Contessa di Clari.“

Die Scene ist für die Sängerin Duschek geschrieben, wahrscheinlich für ein von ihm in Prag gegebenes Konzert.

Instrumentalmusik bedarf der Ausführlichkeit, der Wiederholung, des wechselnden Inhalts ungleich mehr, als die Gesangmusik, der das Wort als schnellkräftige Erläuterung zu Hülfe kommt: auch sättigt ein Musikorgan um so schneller, je befriedigender und ansprechender es ist, daher man niemals ein Gesangstück so weit ausdehnen wird, als einen Instrumentalsatz. Hier verrieth sich also Beethovens instrumentale Richtung. Er komponirte nicht, wie der ächte Gesangkomponist aus dem Worte heraus, sondern er brachte zu dem Worte Musik herzu, zum Glück' aber an sich gehaltvolle und dem Wort' gemässe. Nur die oben genannten Meister haben sich ein tieferes Eindringen zum Gesetz gemacht; mit der Ausbildung der Instrumentalmusik durch Haydn, Mozart und Beethoven hat man sich von diesem Gesetze mehr oder weniger freigemacht und auch im Gesangsatze der instrumentalen Weise mehr genähert, nicht ohne grossen Gewinn für das Ganze der Komposition, aber auch nicht ohne wesentliche Einbusse.

In einem beträchtlichen Theil anderer Gesangkompositionen aus verschiedenen Zeiten finden wir Beethoven auf demselben, nicht originalen Standpunkte, z. B. in dem S. 73 erwähnten Liederhefte, dessgleichen in dem Hefte

Sechs Lieder, darunter drei von Goethe,

die als Op. 75 im Jahre 1810 herausgegeben, aber theilweise früher komponirt sind.*) Wenn wir No. 2 dieses Heftes (Neue Liebe, Neues Leben) ausnehmen, von dem später zu reden sein wird, so finden wir überall reiche Musikbegabung, aber weniger Hingebung an die Aufgabe, die der Text gestellt. Das mephistophelische Lied, No. 3,

„Es war einmal ein König"

— muss denn Alles komponirt werden? — hat mehr Malerei als Humor, mehr Floh als Mephisto; das Mignon-Lied, No. 1,

„Kennst du das Land"

ist vor Allem kein Lied, wie nach Mignons Standpunkt und der Situation durchaus gefordert werden muss, sondern ein Gesang in zwei Tempo's und zwei verschiednen Weisen. Dann giebt uns die

---

*) No. 4 „Gretels Warnung" 1796 (chronol. Verz. No. 68; No. 5 „An den fernen Geliebten" und No. 6 „Der Zufriedene" 1809 (chr. Verz. No. 154); No. 1 „Kennst du das Land" und No. 2 „Neue Liebe, neues Leben" und wahrscheinlich auch No. 3 „Es war einmal ein König" 1810 (chr. Verz. No. 168). Dies sind die unter Op. 75 zusammengefassten Lieder. —

Komposition statt der naiven Bedeutsamkeit des bei aller wunderbaren Erweckung kindlichen Mädchens eine fast kirchliche Feierlichkeit, die schön ausgesprochen, hier aber (wie uns scheint) nicht wahrhaft ist. Endlich hat der Zug der Melodie dahin geführt, gerade das entscheidende Wort da-hin stets als da-hin auszusprechen und seinen Sinn zu verkehren. Ähnliches liesse sich von den drei letzten Gesängen nachweisen, dessgleichen von dem Hefte

Drei Lieder von Goethe (C. V. 165),

Op. 83, komponirt im Jahre 1810 (Wonne der Wehmuth, Sehnsucht, Mit einem gemalten Bande), von dem Gesange

An die Hoffnung (C. V. 129),

von Tiedge, aus dem Jahr 1805 Op. 32; zum zweiten Mal bearbeitet wahrscheinlich 1813, Op. 94; von dem Hefte

vier Arietten und ein Duett (C. V. 158),

Op. 82, wahrscheinlich aus dem Jahre 1809, nämlich von den vier Arietten, während das kleine Duett (Odi l'aura) ein Meisterstück ist voll Adel der Empfindung und Beredsamkeit des Herzens, dabei dem Texte gemäss ganz im italischen Styl, aber in seinem Idealbilde gehalten.

Statt aller sonst noch anzuführenden Kompositionen sei nur noch

Sehnsucht von Goethe, „Nur wer die Sehnsucht kennt", Aufschrift des Originals „3/3 1808" (C. V. 144).

erwähnt. Beethoven hat das Gedicht viermal komponirt und alle vier Kompositionen miteinander drucken lassen, zum sprechenden Beweise, wie ernstlich er gerungen, seine Musik an das Gedicht heranzubringen, — und wie er keinmal befriedigt gewesen, keinmal nach seinem eigenen Gefühl das Rechte getroffen; denn sonst hätt' er nur dies und nicht die andern Versuche gebracht. Kann aber auch so wechselnder, gewaltig schwankender Seelenzustand, wie das Gedicht ihn giebt, in eine Liedformel eingefangen, kann dies Gedicht überhaupt komponirt werden? Und es ist ja nicht einmal der Inhalt des Gedichts, der vom Komponisten seine Seele fodert!*) dazu kommt ja die Persönlichkeit, und welche räthselhafte! dazu — welche Fernsicht in ihre noch unenträthselte Vergangenheit, die mitarbeitet im Liede.

Muss — und kann denn Alles komponirt werden? Beethoven

*) Nach dem Glauben der Moslem ist es sündlich und gefährlich, das Abbild von Menschen anzufertigen; die Bilder werden am jüngsten Tage vom Maler ihre Seelen fordern.

hatte hier das Gegentheil erfahren. Haben wir daran gelernt? Komponiren wir nicht wohlgemuth den ganzen Faust und die Griechen dazu? Wollen denn die Komponisten nicht hundertmal lieber ihrem ungestümen Bethätigungstriebe folgen, als lernen und nachdenken? — —

Kehren wir zu Beethoven zurück. An allen bisher erwähnten Gesang-Kompositionen und vielen andern ist noch Eins zu beobachten: Vollkommne Angemessenheit für die Stimme. Grade diese Eigenschaft lässt sich an späteren Werken bisweilen in auffallendster Weise vermissen. Wenn diese Thatsache feststeht — und sie ist unzweifelhaft — so muss sie, soviel wird jetzt schon klar, einen andern Anlass haben, als etwa Unkenntniss oder Ungeübtheit in Behandlung der Stimme.

Nun aber treten wir wieder in die Zeit der Scene „Ah perfido“ zurück, um aus so vieler mehr oder weniger gelungner, mehr oder weniger originaler Musik eine wahrhaft originale Komposition hervorzuheben,

Adelaide, Gedicht von Matthisson (C. V. 53),
im Februar 1797 als Op. 46 herausgegeben und 1796 vollendet.*)

---

*) Wie sehr Beethoven vom Gedicht erfüllt gewesen, beweist der Brief, den er am 4. August 1800 an den glücklichen Dichter erlassen. Er lautet:

„Verehrungswürdigster!

Sie erhalten hier eine Komposition von mir, welche schon einige Jahre im Stich heraus ist und von welcher Sie vielleicht zu meiner Schande noch gar nichts wissen. Mich entschuldigen und sagen, warum ich Ihnen etwas widmete, was so warm von meinem Herzen kam, und Ihnen gar nichts davon bekannt machte, dass kann ich nicht, vielleicht dadurch, dass ich Anfangs Ihren Aufenthalt nicht wusste, zum Theil auch wieder meine Schüchternheit, dass ich glaubte, mich übereilt zu haben, Ihnen etwas gewidmet zu haben, wovon ich nicht wusste, ob es Ihren Beifall hätte. Zwar auch jetzt schicke ich Ihnen die Adelaide mit Aengstlichkeit. Sie wissen selbst, was einige Jahre bei einem Künstler, der immer weiter geht, für eine Veränderung hervorbringen. Je grössere Fortschritte in der Kunst man macht, desto weniger befriedigen einen seine ältern Werke. — Mein heissester Wunsch ist befriedigt, wenn Ihnen die musikalische Komposition Ihrer himmlischen Adelaide nicht ganz missfällt, und wenn Sie dadurch bewogen werden, bald wieder ein ähnliches Gedicht zu schaffen, und fänden Sie meine Bitte nicht unbescheiden, es mir sogleich zu schicken, und ich will dann alle meine Kräfte aufbieten, Ihrer schönen Poesie nahe zu kommen. —

Die Dedikation betrachten Sie theils als ein Zeichen des Vergnügens, welches mir die Komposition ihrer A. gewährte, theils als ein Zeichen meiner Dank-

Ein dem fertig vorliegenden Werke sehr unähnlicher Entwurf findet sich schon in den Studien bei Albrechtsberger (1794/95). Wir, die wir im Anhauch dieser Seelensprache aufgewachsen sind, wissen kaum zu ermessen, welchen Riesenschritt vorwärts Beethoven gethan, als er das einfache Gedicht in sich genommen. Der alte Kapellmeister Johann Friedrich Reichardt, der erste Sänger Goethescher Lieder und einer der geistreichsten Köpfe, die sich der Musik zugewandt, war bei dem Erscheinen dieser Adelaide ganz betroffen, so weit ging sie aus dem Vorstellungskreise, den er und seine Zeit vom Liede gefasst hatten, hinaus. In seiner musikalischen Zeitung von 1805 ist sie ihm „ein artiger Beweis, wie der Komponist mit den Formen der ihm gegebenen Gedichte schalten kann und schaltet. Aus dem . . . . Liede hat Herr B. eine grosse Arie da due caratteri, wie die Italiener sagen, gemacht.“ Ihm entging, dass Beethoven weder auf ein Lied noch auf eine grosse Arie ausgegangen ist, sondern mit dem schüchternen Liebenden, dessen ganzes Gemüth bei dem Gedanken Adelaide sanft aufwallte, eine selige Stunde durchlebt hat, mit ihm die „Abendlüftchen im zarten Laube flüstern“ gehört, mit ihm das Sehnsuchtflöten der Nachtigall belauscht, mit ihm sich über das Grab hinaus erhoben und den Himmel auf Erden gefunden hat. Der brave Reichardt hat Recht gehabt; es war das erste Mal, dass aus einem kleinen Lied' ein Lebensbild erwachsen war, wie bis dahin noch keines der musikalischen Lyrik entsprossen; nicht einmal die Art war formell da, auch nicht in Zumstegs Balladen, selbst abgesehen vom Gehalt. Das war ein unvergesslicher Moment im Leben der Tonkunst, und Beethoven war es, der ihn gespendet. — Wir wollen im Rückblick auf das S. 118 Gesagte gern zugestehn, dass er einzig der Hinwendung auf das rein-musikalische Element*) sein Dasein verdanken konnte.

barkeit und Hochachtung für das selige Vergnügen, was mir Ihre Poesie überhaupt immer machte und noch machen wird.

Wien 1800 am 4ten August.

Erinnern Sie sich bei Durchspielung der A. zuweilen Ihres Sie wahrhaft verehrenden

Beethoven.“

*) Matthisson fügte, wie Thayer aus seinen 1825 herausgekommenen „Schriften“ anführt, der Adelaide folgende Bemerkung hinzu: „Mehrere Tonkünstler beseelten diese kleine lyrische Phantasie durch Musik; keiner aber stellte, nach meiner innigsten Ueberzeugung, gegen die Melodie den Text in tiefere Schatten, als der geniale Ludwig van Beethoven in Wien.“

Erst in späterer Zeit, etwa Ende 1809 oder Anfang 1810, als er endlich von hoffnungsvoller Liebe ergriffen war, hat Beethoven Gleiches an Goethes „Neue Liebe, neues Leben“ (No. 2 der oben erwähnten Gesänge Op. 75) gegeben. Es ist das Gegenstück zu Adelaide, feurige Beseelung eines von der Liebe überraschten und ganz hingenommenen Gemüths, voller Lebenslust und Jugendlichkeit, kein Seufzer, von Sentimentalität keine Spur, reines Glück eines gesundfrohen, kräftigen, so eben vom zündenden Strahl getroffenen Jünglingsherzen, die Musik ein reicher, mächtiger und doch nicht überwallender Strom, der Schluss ein entzückend Gemisch von Zärtlichkeit und Schalkheit.

Die Gesangwelt war, wie wir schon bemerkt haben, nicht das Beethoven vorzugsweis' angehörige Gebiet. Aber ein Geist, gleich dem seinigen, konnte nicht da geweilt haben, ohne merkwürdige, weit auf die Nachfolger hinaus wirkende Spuren seiner belebenden Kraft zu hinterlassen. Wir werden deren auf demselben Gebiete noch mehr finden.

Beethovens Stellung.

Wie stand Beethoven in diesem Lebensanfang, in dessen Blüthenpracht wir erst einen flüchtigen Blick geworfen haben? —

Czerny, der über des Meisters wirkliche Stellung wohl unterrichtet war, bemerkt in seinen für O. Jahn gemachten Aufzeichnungen: „Man hat mehrmal im Auslande gesagt, dass Beethoven in Wien missachtet und unterdrückt worden sei. Das Wahre ist, dass er schon als Jüngling von unserer hohen Aristokratie alle mögliche Unterstützung und eine Pflege genoss, wie nur je einem jungen Künstler zu Theil geworden. — Auch später, als er durch seine Hypochondrie sich viele entfremdete, wurde seinen oft sehr auffallenden Eigenheiten nie etwas in den Weg gelegt.“ Dies Wort Czernys trifft ebenso sehr das Thatsächliche, wie es auch die Ursachen der in Beethovens gesellschaftlichen Beziehungen von Zeit zu Zeit eintretenden Schwankungen richtig, wenn auch nicht vollständig, andeutet.

Vor allem Lichnowskys Haus war seine neue Heimat geworden, der Fürst sein wahrer Freund — und verdiente es zu sein, die Fürstin seine mütterliche Freundin. Das Verhältniss scheint zwischen diesen drei Personen ein wahrhaft vertrauliches gewesen zu sein. Ries erzählt, dass Beethoven, der ihn im Hause eingeführt, mit der Ausführung einer Komposition unzufrieden, sich ungestüm gegen ihn erwiesen. Darauf habe er sich selber an das Instrument gesetzt, die Sache aber nicht besser gemacht und nun habe die ehrwürdige Fürstin, natürlich mitleidvoll für den jungen Menschen Partei nehmend, sich hinter Beethovens Stuhl gestellt und ihm ebenfalls ein Paar derbe Kläppchen auf den Kopf gegeben, was denn Beethoven gutmüthig lachend gleichfalls hingenommen. Offenbar war ihm auch die Theilnahme Lichnowskys wohlthuend; seine Zustimmung konnte ihn, wie wir bei Fragen der Spielbarkeit gesehn, bestärken, sein Einspruch (wir werden Spuren davon finden) verletzte ihn nicht. Denn Beethoven war bei dem berechtigtsten Selbstbewusstsein fern von jeder Eitelkeit; er wollte nur sicher erkannt und erfasst, nicht bewundert sein. Auf der anderen Seite begriff Lichnowsky vollkommen, was man einem Künstler wie Beethoven, der künstlerischen Zierde seines Hauses, und dem Selbstgefühl eines solchen Mannes schuldig sei. Honorirt, wie die Quartettisten, konnte Beethoven für seine Leistungen bei den Morgenmusiken*) nicht werden; Lichnowsky bewog ihn, sein Hausgenosse zu sein. Wegeler fand ihn in Lichnowskys Palast gegen Ende des Jahres 1794. Auch bestimmte der Fürst ihm etwa um 1800, wie wir aus dem Briefe Beethovens an Wegeler (vom 29. Juni 1801) erfahren, ein Jahrgeld von 600 Gulden; gewiss eine willkommene Sicherstellung, nachdem die Unterstützungen von Seiten des inzwischen vertriebenen Kurfürsten Max Franz längst aufgehört hatten.**) Beethoven wohnte abwechselnd im Palast Lichnowsky und auf dem Lande.

---

*) Der Fürst schenkte ihm, angeregt wahrscheinlich durch diese Aufführungen, ein vollständiges Streichquartett von ausgezeichneten Instrumenten italienischer Meister. Dasselbe wird in der k. Bibliothek zu Berlin aufbewahrt.

**) Sein Kurfürstenthum war in den Revolutionskriegen in Trümmer gegangen. Als die Franzosen im Sommer 1794 unter Pichegrus Führung bis an den Rhein vordrangen, flüchtete Max Franz im September, um nimmer nach Bonn zurückzukehren. Am 27. April 1800 legte er seinen Wanderstab in Wien nieder und bewohnte bis zu seinem am 26. Juli 1801 erfolgten Tode meistentheils ein kleines Schlösschen in Hetzendorf.

Der Fürst hat offenbar in Gesinnung und Behandlung keinen Wandel eintreten lassen. Aber bald zeigte sich die Unverträglichkeit des häuslichen Verhältnisses mit dem Künstler. Irgend eine Rücksicht fordert jedes Verhältniss dieser Art; und der Musiker, ungeschult und unerzogen, wie er aus der kleinen Stadt, aus engen aber anspruchsfreien Verhältnissen herübergekommen, — und der starrsinnige, leichtgereizte Rheinländer, — und dieser Beethoven, welt- und lebensfremd, linkisch und eckig im Benehmen, weil er den Mangel früher Welterziehung fühlt, nicht aber überwinden kann, dieser Beethoven, der nur in seiner Tonwelt lebt: der sollte sich in die fürstliche Hausordnung, wie leicht man es ihm auch machte, fügen? — Die Tafel ist auf vier Uhr festgesetzt. „Da soll ich nun,“ klagt er einem Freunde, „täglich halb vier Uhr zu Hause sein, mich besser kleiden, für den Bart sorgen, ... das halt' ich nicht aus!“ So zieht er häufig vor, lieber in einem Gasthause zu speisen; er ist da ungenirt. — Gelegentlich hat er einmal den Einfall, zu reiten (man erinnere sich des Browne'schen Pferdes für die russischen Variationen) und Lichnowsky stellt ihm seinen ganzen Marstall zur Verfügung; — fremde Pferde soll er reiten? sich dafür verpflichtet, sich an den Marstall gewiesen sehn? er kauft sich ein eigen Pferd. — Irgend einmal hat die Dienerschaft den Künstler warten lassen, um zuerst den Fürsten zu bedienen; der Fürst, darüber oder über die Beethovensche Auffassung (die man sich vorstellen kann) ungehalten, befiehlt dem Jäger mit schallender Stimme, künftig, wenn er und Beethoven zugleich klingelten, diesen zuerst zu bedienen. Mehr bedarf es für den Musiker nicht, sich noch am nämlichen Tag' einen eignen Diener anzuschaffen.

Mag man bei diesen Vorkommenheiten lächeln. Gewiss aber hatten sie nicht in Eitelkeit oder Hoffart ihren Ursprung, sondern in einem, hier vielleicht unnöthig sich geltend machenden Selbstgefühl des Künstlers und des unabhängigen Mannes, gegenüber dem Vornehmen. Dies hat Czerny übersehen. Denn das ist eine der leidigen Folgen, die sich an jede privilegirte Stellung und so auch an den privilegirten Stand des Adels hängen, dass sie das natürliche zutrauenvolle Verhältniss vom Menschen zum Menschen selbst da trüben und stören, wo man das Privilegium lieber vergessen möchte, als geltend machen.*) Beethoven fühlte sich vornehm durch jene

*) Gewiss ist man verpflichtet, in dem Fürsten Lichnowsky und seinem Bruder, dem Grafen Moritz Lichnowsky, die reinste und verehrungsvollste Theilnahme für den grossen Künstler vorauszusetzen, den sie so beflissen für

Kraft, die die Natur in ihn gelegt und die er mit seines ganzen Lebens Arbeit und Treue ausgebildet hatte für den ihm vor Andern

ihr Haus zu gewinnen trachteten. Gleiche Gesinnung ist von allen in diesem Buche genannten Adligen anzunehmen, namentlich auch von dem gleich zu erwähnenden Grafen Franz von Oppersdorf. Dann muss man von Beethovens Hochgefühl und unabhängigem Sinn überzeugt sein, dass er Unbill sich nicht hätte gefallen lassen. Allein die Ständekluft bestand und besteht einmal, und bei aller Humanität, die seit Maria Theresia und Kaunitz den österreichischen Adel vor dem nördlicher ansässigen auszeichnet, lagen denn doch (man lese Mozarts Biographie) Fälle entgegengesetzter Färbung nicht allzufern. Beethoven hatte deren an eigener Person sicher nicht erfahren. Allein in voller Unabhängigkeit, dem Unterpfande voller Unantastbarkeit, befand auch er, dem Adel gegenüber, sich nicht. Er empfing Werthgeschenke von Einzelnen, die er dann durch die Ehrengabe von Dedikationen erwiderte. Wie hoch man diese Ehren, wie unendlich höher man das schätzte, was Beethovens Geist jenen Verehrern spendete: — Gleichheit der Stellung war nicht vorhanden. Das Gefühl davon hat ganz gewiss in Beethoven gelebt und gar manche Schroffheit und Missstimmung hervorgerufen.

So erklärt es sich, dass das Verhältniss zum Fürsten Karl Lichnowsky, trotz der wohlwollendsten Gesinnung auf der einen Seite und der dankbarsten von der andern, doch mehrere Male vorübergehende Störungen erlitten hat, z. B. im Spätsommer 1806. Beethoven war nach längerem Aufenthalte bei dem Grafen Brunswick in Ungarn einer Einladung des Fürsten auf dessen Gut Grätz bei Troppau in Schlesien gefolgt, um dort den Rest der besseren Jahreszeit im Freien zu verleben. Seine Stimmung war damals reizbar. „Seine Verhältnisse sind jetzt nicht die besten, da die Oper durch die Kabalen der Gegner selten aufgeführt ist und ihm also nichts eingetragen hat. Seine Gemüthsstimmung ist meistens sehr melancholisch und nach seinen Briefen zu urtheilen, hat der Aufenthalt auf dem Lande ihn nicht erheitert." So Breuning an Wegeler im Oktober 1806. Der Besuch bei Lichnowsky hatte inzwischen ein jähes Ende gefunden; schon am 1. Oktober war Beethoven in Wien, er war zurückgekommen beinahe wie ein Flüchtiger. Als Ursach wird erzählt, ihm sei einst in Grätz arg zugesetzt worden, sich vor fremden Gästen, noch dazu französischen Offizieren hören zu lassen. Ja endlich sei ihm (gewiss nicht ernstlich) mit Hausarrest gedroht worden, da er sich beharrlich weigerte. Da sei er bei Nacht und Nebel über eine Stunde weit zur nächsten Stadt gereist und von da mit Extrapost nach Wien. Allerdings soll Beethoven später (1816) über dies Ereigniss gescherzt und dabei geäussert haben: „Mit dem Adel ist gut umgehen, aber man muss etwas haben, worin man ihm imponire". Aber zunächst war doch der Bruch geschehen; sicherlich beiden Betheiligten zum Schmerz! Auch muss bald eine Aussöhnung stattgefunden haben, da Beethoven dem Fürsten schon Frühling 1807 das Manuskript der eben beendeten Coriolan-Ouverture zu einer Privataufführung überlässt. Aber neue Missverständnisse drohten und traten ein; so im Jahre 1808, wo Reichardt Beethoven besuchte; er schreibt von ihm: „Beethoven hat sich von dem Fürsten Lichnowsky, bei dem er sich einige Jahre ganz aufhielt, gänzlich getrennt." Arg kann der Riss damals nicht gewesen sein, da Beethoven in einem Hause mit Lichnowsky, gerade unter ihm

verliehenen Beruf. Gerade die niedrigen Verhältnisse, in denen er aufgewachsen, hatten Selbstgefühl und Gleichgültigkeit gegen die ihm versagte Gunst der Verhältnisse geschärft. Ohne diesen unabhängigen Sinn hätte er auch als Künstler nicht vollführen können, was eben ihm zu vollführen oblag: dem Geist in der Kunst ein neues freies Reich zu gründen. Rang und Reichthum, bezeugt sein Freund Schindler, blieben ihm von Jugend an ganz gleichgültige Dinge, Zufälligkeiten, für die er keine besondere Achtung hatte; daher er in dem Menschen nur den Menschen erkennen und ehren wollte. Es war also sehr natürlich, dass in seiner Achtung der Fürst auf gleicher Stufe mit dem Bürger stand, und er hielt dafür, dass nur der Geist, das Göttliche im Menschen, nach seiner Potenz über allem Materiellen und Zufälligen emporrage und eine unmittelbare Gabe des Schöpfers sei, bestimmt, Andern als Leuchte voranzugehen. In solchem Sinn erkannte er die eigne ihm gewordne Stellung und ihre Bedeutung vollkommen sicher, und in Demuth.

In Demuth. Niemand konnte mehr Güte, mehr Anhänglichkeit an die Menschen haben, Niemand schneller verzeihn und vergessen, Niemand konnte, wenn er in seiner Reizbarkeit und Weltunkunde gefehlt, bitterer bereun und flehentlicher aus ganz rückhaltlos geöffnetem Herzen, über alles Mass abbitten und Versöhnung suchen, als er. „In was für einem abscheulichen Bilde," schreibt er bei solchem Anlass in den neunziger Jahren an Wegeler, „hast Du mich mir selbst gezeigt! O ich erkenne es, ich verdiene Deine Freundschaft nicht! . . . . es war jedoch keine absichtliche, ausgedachte Bosheit von mir, die mich so gegen Dich handeln liess; es war mein unverzeihlicher Leichtsinn." So klagt er drei Seiten lang sich an und schliesst: „Doch nichts mehr! ich selbst komme zu Dir und werfe mich in Deine Arme und bitte um den verlornen

auf der Mölkerbastei wohnte. Es dürfte daher kaum wahrscheinlich sein, dass Thayer Recht hat, wenn er eine Stelle in einem Briefe an den Grafen Oppersdorf vom 1. November 1808 — „meine Umstände bessern sich, ohne Leute dazu nöthig zu haben, welche ihre Freunde mit Flegeln traktiren wollen" — mit einer neuerdings bei Lichnowsky erlittenen oder wenigstens einbildlich erlittenen Unbill in Beziehung setzt. Vielmehr scheinen jene Worte, wenn sie überhaupt auf Lichnowsky gehen, noch ein Nachklang des früheren Vorganges zu sein. Im Jahre 1811 verbringt Beethoven wiederum einen Theil des Sommers in Grätz bei dem Fürsten, nachdem er von Teplitz auf weitem Umwege zu ihm gereist. Beweis, dass diese Verbindung für das Leben dauerte, wenn auch bei der Ungleichheit der äussern Lebenslage der äussere Contact beider nicht immer gleich fest geschlossen, sondern Störungen ausgesetzt war.

Freund, und Du giebst Dich mir wieder, dem reuevollen, Dich liebenden, Dich nie vergessenden B." Einen ähnlichen Brief an Eleonore Breuning vom 2. November 1793 hat ihr Gatte Wegeler aufbewahrt; wir theilen ihn später mit.

Jener Sinn der Unabhängigkeit reichte bei Beethoven weit über die kleinen persönlichen Verhältnisse hinaus; im untrennbaren Verein mit brüderlicher Liebe für alle Menschen, die in seiner Auffassung alle gleich, alle Brüder waren, sollte sie Grundzug seines Lebens werden und in seinen Schöpfungen bedeutsam mitwirken. Man muss neben seinen persönlichen Verhältnissen die seiner Jugend in das Augen fassen. Siebzehnhundertsiebzig geboren, an der Grenze Frankreichs, in der Nähe des Emigrantenhofs in Koblenz, fand ihn die französische Revolution in dem rechten Alter, sich für sie, für die Idee von Freiheit und Freistaat zu enthusiasmiren, wenngleich er sicher nicht fähig war, die Folgen dieses unermesslichen Ereignisses vorherzusehen, oder es klar zu begreifen. Schon der Zeitströmung nach war er Republikaner; dazu kam sein aus freiem Trieb unternommenes Studium der Alten, von denen ihm Plutarch besonders nahe gestanden zu haben scheint. „Platos Republik (erzählt Schindler) war in sein Fleisch und Blut übergegangen, nach ihrer Idee musterte er alle Verfassungen der Welt; so wollte er Alles eingerichtet wissen.*) Er lebte in dem festen Glauben,

*) Dass diese Ansichtsweise mit einer Neigung für monarchische Staatsform unverträglich war, leuchtet ein. Sie führte sogar, im Verein mit Beethovens allgemeinem Unabhängigkeitssinn, wohl auch im Hinblick auf den Wiener Hof, wie er sich unter Thugut und Metternich ausnahm und gegen den grossen und selbstbewussten Künstler theilnahmlos verschlossen erwies, zu einer Verbitterung, die sich zuweilen in der barocksten Weise Luft machte.

So in einem zwischen dem 3. Juli und 17. September 1824 geschriebenen Briefe ohne Datum an Schott in Mainz, mitgetheilt in der Cäcilia, Bd. 28. Beethoven meldet seinen Verlegern die günstige Aufnahme der an sie verkauften Ouverture Op. 124 mit folgenden Worten: „Die Overture, welche Sie von meinem Bruder erhalten, ward hier diese Tage aufgeführt. Ich erhielt desswegen Lobeserhebungen etc. Was ist das Alles gegen den grössten Tonmeister oben — oben — oben, und mit Recht allerhöchst, wo hier unten nur Spott damit getrieben wird. Die Zwerglein — allerhöchst!!" . . .

Es ist ergötzlich, wie die Verlegenheit bei dem (so natürlich veranlassten) Bericht über den guten Erfolg des eignen Werks unversehens und linkisch in die Sprache des äussersten Hochmuths umschlägt, — der ihm so ganz fremd war, — und wie der „allerhöchste Tonmeister oben" im Himmel ihn eben so unversehens an die „allerhöchsten Zwerglein hier unten" erinnert. Vorstellungen und Gedanken fliegen dahin, wie „Wolkenzug und Nebelflor", im allerschönsten Scherzo-Prestissimo.

Napoleon gehe mit keinem andern Plan um, als Frankreich nach ähnlichen (— platonischen? —) Prinzipien zu republikanisiren, und somit sei der Anfang zum allgemeinen Weltglück gemacht.“

Zum Glück war er nicht in der Lage, sich näher für diese bonapartistisch-platonische Republik zu bethätigen; es blieb bei der Theilnahme des Gemüths, deren Grundtrieb man ehren muss, wie unklar auch das Urtheil gewesen. Er blieb wenigstens besonnen genug, sich jenem Zuge nicht unzeitig hinzugeben. Im Jahr 1802 scheint sein Verleger Hofmeister im Verein mit Andern ihm den Vorschlag zu einer Sonate revolutionärer oder republikanischer Tendenz gemacht zu haben. Dem antwortet er unter dem 8. April:*) „Reit Euch denn der Teufel insgesammt, meine Herren? — Mir vorzuschlagen, eine solche Sonate zu machen! Zur Zeit des Revolutionsfiebers — nun da — wäre das so etwas gewesen; aber jetzt, da sich Alles wieder ins alte Geleis zu schieben sucht, Bonaparte mit dem Papste das Konkordat geschlossen — so eine Sonate? — Wär's noch eine Missa pro sancta Maria a tre Voci, oder eine Vesper etc. — nun, da wollt' ich gleich den Pinsel in die Hand nehmen — und mit grossen Pfundnoten ein Credo in unum hinschreiben — aber, du lieber Gott, eine Solche Sonate — in diesen neu angehenden christlichen Zeiten — hoho! Da lasst mich nur, da wird nichts daraus.“

Im Künstler wird aber jeder Moment erhöhten Lebens zum Kunstwerke. Beethovens Theilnahme an den politischen Bewegungen sollte zu einem der entscheidungsschwersten Werke führen.

Nicht ganz republikanisch, aber ganz menschlich war es, dass Beethoven, wenn denn einmal jene Rangunterschiede bestanden, mit Wohlgefallen sich nach dem Massstabe höhern Ranges behandelt sehn wollte und sich mit argwöhnischer Aufmerksamkeit jeder Begegnung erwehrte, die ihn auf eine niedere Rangstufe zu verweisen schien. In Berlin hatte er 1796 vor Friedrich Wilhelm II. gespielt, unter Anderm auch die S. 113 besprochenen Sonaten, Op. 5, vorgetragen und beim Abschied vom Hofe hatte der König ihm eine goldne Dose, mit Friedrichsdoren gefüllt, überreichen lassen. Noch lange nachher erzählte Beethoven mit Wohlgefallen, dass es keine gewöhnliche Dose gewesen, sondern eine solche, wie sie den Gesandten gegeben würde. — Widerwärtig musste daher Beethoven durch den herkömmlichen Adelstik in einer alten Gräfin berührt werden, die, als

---

*) **Rechtschreibung und Gedankenstriche genau nach der Urschrift.**

Louis Ferdinand nach Wien kam, dem Prinzen zu Ehren eine Assemblée gab, und, weil doch Hoheit ein faible hatten für Musik und allerlei Künstlervolk, Musik machen liess und auch den Herrn Beethoven dazu einlud. Nach der Musik kam denn das Souper, und da wurde für den Prinzen und einige vom hohen Adel eine besondere Tafel servirt. Dies gewahr werden, auffahren, während Alles sich zurechtsetzt, sich in derben Ausfällen gegen die alte Närrin ergiessen, den Hut nehmen und fortgehn: das folgte bei Beethoven natürlich wie Blitz und Donner. Der Prinz, der Beethovens Bedeutung vollkommen erkannt, fühlte mit ihm. Er verstand, ihm Genugthuung für die Kränkung zu geben, deren unschuldiger Anlass er gewesen, veranstaltete einige Tage darauf ein feierliches Diner, wozu er einen Theil der Abendgesellschaft und jene Gräfin Etikette bat, und wies an der Tafel Beethoven auf der einen, der alten Dame auf der andern Seite den Platz neben sich an.

Nichts aber war ihm unleidlicher, als sich der Etikette der Grossen zu fügen; das bracht' er nimmer zu Stande, und wollt' es auch nicht. Der Erzherzog Rudolf, nachheriger Erzbischof von Olmütz, war sein Schüler, beiläufig der einzige, den er nicht blos im Klavier, sondern auch in der Komposition unterwiesen. Vergebens bemühen sich Höflinge, besonders der Hofmarschall, ihn in das rechte Geleis der unverletzbaren Etikette zu bringen. Ihrer feinen Winke, ihres andringlichen Meisterns überdrüssig, drängt er sich endlich höchst entrüstet zum Erzherzog durch und erklärt ihm: für ihn hege er allen möglichen Respekt, aber strenge Beobachtung dieser Vorschriften und Weisungen, die man ihm täglich geben wolle, das sei ein für alle Mal nicht seine Sache. Der Erzherzog lächelte gutmüthig und befahl, ihn künftig seinen Weg ungestört gehen zu lassen, – er sei einmal nicht zu ändern. Überhaupt stellte sich das Verhältniss ganz naturgemäss so heraus, dass der Erzherzog mehr darauf gab, von Beethoven unterrichtet zu werden, als dieser, ihn zu unterrichten. Beethoven hatte gewiss Sinn für die Würdigkeit und Anhänglichkeit seines Schülers und erwiderte die Gesinnung, die ihm entgegenkam. Aber trotz aller Nachgiebigkeit von des Prinzen Seite machten doch Stand und Rang ihren leidigen Einfluss fühlbar. Beethoven unterrichtete überhaupt nicht gern;*) zu den Lektionen beim Erzherzog ging er

*) Diese Unlust am Unterrichten, die wir schon zeitig an Beethoven gewahr worden sind, hatte ihren zureichenden Grund darin, dass die Lektionen nicht blos Zeit, sondern auch Stimmung zur Komposition raubten. Am häu-

doppelt ungern, das kostete Vorbereitung, das foderte ein wenig Rücksicht auf die Toilette, und seine Zeit gehörte nicht ihm, sondern seinen Arbeiten. Mit Widerstreben lenkte sich sein Schritt zur kaiserlichen Burg, er nannte den Gang dahin seinen „Hofdienst". Auch mögen ihn wohl mancherlei Störungen in den Lektionen, wie

---

figsten und drückendsten musste das in Bezug auf den Erzherzog empfunden werden, da dessen Ansprüche sich füglich nicht abweisen liessen. Daher war Beethoven auch in späterer Zeit unerschöpflich in Klagen über dies seit 1805 lange Jahre hindurch dauernde Verhältniss. An Ries schreibt er:

„Wien, den 25. April 1823.

„Lieber Ries!

Der Aufenthalt des Kardinals „(Erzherzogs Rudolf)" durch 4 Wochen hier, wo ich alle Tage $2^{1}/_{2}$ ja 3 Stunden Lektion geben musste, raubte mir viel Zeit; denn bei solchen Lektionen ist man des andern Tages kaum im Stande, zu denken, vielweniger zu schreiben. — —"

Ein Jahr später muss der Erzherzog eine Säumniss in der Absendung verkaufter Partituren verantworten. Beethoven schreibt an Schott in Mainz:

„Wien, im November 24.

Mit Bedauern melde ich Ihnen, dass es noch etwas länger zugehen wird mit Abschickung der Werke. Es war eben nicht mehr so viel zu übersehen in den Abschriften; allein da ich den Sommer nicht hier zubrachte, so muss ich jetzt dafür alle Tage 2 Stunden Lektion geben bei Sr. Kaiserl. Hoheit dem Erzherzog Rudolf. Dies nimmt mich so her, dass ich beinah zu allem andern unfähig bin. Und dabei kann ich nicht leben von dem, was ich einzunehmen habe; wozu nur meine Feder helfen kann. Ohnerachtet nimmt man weder Rücksicht auf meine Gesundheit noch meine kostbare Zeit. — Ich hoffe, dass dieser Zustand nicht lange währt, wo ich sodann das Wenige, was zu übersehen, sogleich vornehme . . . ."

Dies „Wenige" kann aber auch nicht so schnell gefördert werden, als man wünscht. Einen Monat später schreibt Beethoven an Schott:

„Wien, den 17. December 24.

Ich melde Ihnen, dass wohl noch 8 Tage dahin gehen werden, bis ich die Werke abgeben kann. Der Erzh . . . . ist erst gestern von hier fort, und manche Zeit musste ich noch bei ihm zubringen. Ich bin geliebt und ausgezeichnet geachtet von ihm; allein — davon lebt man nicht, und das Zurufen von mehreren Seiten „Wer eine Lampe hat, giesst Oel darauf" findet hier keinen Eingang. Da die Partitur correkt gestochen werden muss, so muss ich noch mehreremal selbe übersehen; denn es fehlt mir ein geschickter Copist . . . . Denken Sie übrigens nur nichts Böses von mir! Nie habe ich etwas Schlechtes begangen . . . ."

Welch ein Schmerz auch für uns Spätere, dass ein Beethoven seine Zeit an die Liebhaberei eines Glücksbevorzugten dahingeben und seinen hohen Beruf, ja seine Lebenskraft beeinträchtigen, ja, — dass er nöthig finden muss, noch obenein seinen Charakter zu vertheidigen, und mit alledem nicht einmal zu sorgenfreier und würdiger Existenz gelangt!

solche Verhältnisse bisweilen unvermeidlich machen, verdrossen haben. Nur Erzherzog Karl durfte während des Unterrichts zugegen sein; von ihm nur fühlte sich Beethoven nicht gestört, denn er hatte wohl erkannt, wie richtig der Held ihn zu würdigen wusste, und erwiderte das mit Ehrfurcht aus vollem Herzen.

Bei all' dieser Sprödigkeit gegen Rangverhältnisse konnte Beethoven nicht umhin, die freiere Bildung und den früher und vielseitiger entwickelten Geist, den die begünstigte Stellung den sorgen- und berufsfrei gestellten Vornehmen gewähren können (und im österreichischen Adel hat es damals und später nicht an solchen gemangelt, die dem Können das Wollen gesellt), zu erkennen. Er fand, wie er Schindler selbst gesagt, in den Kreisen des Adels die bereiteste Verständniss; es ist wohl begreiflich, da der damals noch unbedingter in Österreich waltende Kastengeist den Bürgerstand auf seine Berufsarbeiten in untergeordneten Sphären und auf die derben materiellen Lebensgenüsse hinwies. Daher verkehrte Beethoven auch am meisten in jenen Kreisen und fand da seine wärmsten Anhänger, die zum Theil wahre Freunde und freundschaftliche Beförderer wurden. Unter ihnen sind Graf Moritz Lichnowsky (Bruder des Fürsten) und seine Gemahlin, Hofsekretär Zmeskall v. Domanovecz,*) Baron J. v. Gleichenstein, v. Pasqualati,

*) Zmeskall bewies ihm bis ans Ende eine beinah kindliche Unterordnung, Treue und Dienstfertigkeit. Als begeisterter Musikfreund, tüchtiger Cellist und sogar Komponist (einige Quartette von ihm befinden sich in dem Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde) wusste er den Künstler Beethoven von Anfang an zu würdigen, und da er zehn Jahre älter war und vertraut mit Wien und dem Leben in den höhern Kreisen, vermochte er ihm auch in der äusseren Einrichtung des Lebens mit seinem Urtheil und Rath zur Seite zu stehen. Von Anfang an scheint er die Zukunft des Bonner Ankömmlings erkannt zu haben. Und wie er sich's zur Ehre schätzte, ihm die zum Niederschreiben seiner hohen Tongedanken nothwendigen Gänsekiele zu schneiden, so ging er mit den geringsten Papierschnitzeln, wenn Beethovens Hand Einiges darauf geschrieben hatte, wie mit heiligen Reliquien um und bewahrte sie. So haben wir eine Menge kleiner Handbillette Beethovens an ihn, die bis zu des Letzteren Tode reichen, oft ganz unbedeutenden Inhalts, aber doch für Beethoven und sein Verhältniss zu ihm charakteristisch. Beethoven hat alle Achtung vor Zmeskalls Gesinnung; wenn er demungeachtet in vielen seiner Zuschriften über die Persönlichkeit desselben mit einem gewissermassen souveränen Humor verfügt, so beweist dies, dass Zmeskalls Freundschaft dem Leben Beethovens ein heiteres Element zugeführt hat, und wenn nie etwas von Empfindlichkeit seitens Zmeskalls verlautet, so muss dieser entschieden Proben wahrer Hochachtung von Beethoven empfangen haben, die ihn jene Witzeleien mit der heitern Laune

Franz Graf v. Brunswick, seine Gemahlin Sidonie und seine Schwester Therese, beide treffliche Spielerinnen Beethovenscher Werke, Graf und Gräfin Browne, Fürst Lobkowitz und die Gräfin Erdödy, vor andern zu nennen, aus der Reihe der andern Freunde der treffliche Instrumentenbauer Andreas Streicher, der Jugend-

---

aufnehmen liessen, in der sie niedergeschrieben waren. Wir können uns nicht versagen, einige Briefchen hier mitzutheilen.

1. „An seine Hochwohl-wohl-wohlgeboren den Herrn von Zmeskall kais. und königl. wie auch königl. kaisl. Hofsekretär.

Seine Hochwohlgeboren, sowie des Herrn von Zmeskall Zmeskalität haben die Gewogenheit zu bestimmen, wo man sie morgen sprechen kann.

Wir sind Ihnen ganz verflucht ergeben.

B."

2. „Liebster Baron Dreckfahrer!
je vous suis bien obligé pour votre faiblesse de vos yeux. — übrigens verbitte ich mir ins künftige, mir meinen frohen Muth, den ich zuweilen habe, nicht zu nehmen, denn gestern durch ihr Zmeskall-domanovezisches Geschwätz bin ich ganz traurig geworden, hol sie der Teufel, ich mag nichts von ihrer ganzen Moral wissen, Kraft ist die Moral der Menschen, die sich vor andern auszeichnen und wenn sie mir heute wieder anfangen, so plage ich sie so sehr, bis sie alles gut und löblich finden, was ich thue (denn ich komme zum Schwane, im Ochsen wär's mir zwar lieber, doch beruht das auf ihrem ZmeskallDomanovezischen Entschluss. (reponse)."

Adieu Baron Ba . . . ron ron | nor | orn | rno | onr.
(voilà quelque chose aus dem alten Versatzamt)."

3. „Seine des Herrn von Z. haben sich etwas zu beeilen mit dem ausrupfen ihrer (darunter auch wahrscheinlich einige fremde) Federn, man hofft, sie werden Ihnen nicht zu fest angewachsen sein — sobald sie alles thun, was wir wünschen wollen, sind wir mit vorzüglicher Achtung ihr

F." (Freund?)

4. Zmeskalls musikalische Veranlagung erkannte Beethoven an und bewies dies ihm, der oft in Lichnowskyscher Hausmusik mitwirkte, bei dem selbst private Morgenkonzerte unter Beethovens Leitung stattfanden, zu denen nur ein ganz sorgsam ausgewählter Kreis von Personen Zutritt hatte, unter anderm durch die Ernennung zum Musikgrafen. So redet er ihn gern an. Zuweilen mochte Zmeskall als Mitwirkender in Streichquartetten dem Meister doch nicht genug thun. Da gab es denn viele scherzhafte Zornworte, wie diese:

„Der Musikgraf ist mit heute infam cassirt. — Der erste Geiger wird ins Elend nach Sibirien transportirt. — Der Baron hat einen ganzen Monat das Verbot, nicht mehr zu fragen, nicht mehr voreilig zu sein, sich mit nichts als mit seinem ipse miserum sich abzugeben."

5. „Verfluchter geladener Domanovetz — nicht Musikgraf, sondern Fressgraf, Diner-Graf, Souper-Graf etc. — Heute um halb eilf oder 10 Uhr wird das Quartett bei Lobkowitz probirt, P. D. die zwar meistens mit dem Verstande abwesend, sind noch nicht da — kommen Sie also — wenn Sie der Kanzley-Gefängniss-Wärter entwischen lässt . . . .

freund Schillers, und seine treusorgliche Gattin Nanette. Wie sehr übrigens das Bedürfniss der Gleichstellung bei Beethoven alle Verhältnisse durchdrang, sollte Baron Pronay in späterer Zeit noch erfahren. Er hatte Beethoven im Frühjahr 1823 in seiner schönen Villa bei Hetzendorf eine Reihe Zimmer eingeräumt und Beethoven war in den ersten Tagen seines Aufenthalts sehr glücklich, den prachtvollen Park zu durchstreichen oder aus seinen Fenstern die reizende Landschaft zu überschauen. Aber bald hatte die Freude ein Ende. Beethoven fand es unausstehlich, dass der Baron, so oft er ihm im Park begegnete, stets so tiefe Verbeugungen vor ihm mache; ob er die erwidern solle? Schon Ende August verliess er die für den ganzen Sommer übergebene Wohnung.

Seine Stellung in den vornehmern Kreisen der Gesellschaft hatte für Beethovens Leben eine noch tiefere Folge.

Er hatte, wie jeder Künstler, ein offen Auge für weiblichen Reiz und für zärtliches Gefühl ein empfängliches Herz. Die drei hübschen Schneidertöchter, bei deren Vater der junge Ries wohnte, waren ihm nicht entgangen und Ries nicht seinen Neckereien. Noch in spätern Jahren sah er schöne Gesichter gern, blieb auf der Strasse stehn und blickte ihnen durch das Augenglas nach, so weit

---

Ich esse heute zu Hause des bessern Weines halber, wenn Sie sich bestellen, was sie haben wollen, so wär mir's lieb, wenn Sie auch zu mir kommen wollten, den Wein bekommen Sie gratis und zwar besser wie in dem hundsföttischen Schwanen — Ihr kleinster Beethoven."

6. „Geliebtester Conte di Musica! Wohl bekomme Euch der Schlaf, und auf heute wünschen wir euch einen guten Appetit und eine gute Verdauung. Das ist alles, was dem Menschen zum Leben nöthig ist, und doch müssen wir das alles so theuer bezahlen, ja liebster Conte, vertrauter amico, die Zeiten sind schlecht, unsere Schatzkammer ausgeleert, die Einkünfte gehen schlecht ein, und wir euer gnädigster Herr sind gezwungen uns herabzulassen, und Euch zu bitten um ein Darlehn von 5 Gulden, welches wir euch binnen einigen Tagen wieder zufliessen werden lassen ......

Lebt wohl, geliebster amico und conte di musica
Euer wohlaffectionirter Beethoven
gegeben in unserem Componir-Cabinet."

7. Aeusserst wohlgeborner!
Wir bitten Sie uns mit einigen Federn zu beschenken. Wir werden ihnen nächstens einen ganzen Pack schicken, damit sie sich nicht ihre eigenen ausrupfen müssen. — Es könnte denn doch sein, dass sie noch die grosse Decoration des Cello-Ordens erhielten. — Wir sind ihnen ganz sehr recht gewogen Dero freundlichster Freund Beeth."

Von den übrigen oben im Text genannten Freunden und Gönnern Beethovens werden wir im Verlauf der Darstellung Weiteres hören.

er konnte; wenn das bemerkt wurde, lachte er verlegen, doch nicht missvergnügt. Seinen kleinen Werther-Roman mit der blonden Jeannette d'Honrath hatte er schon früh in Bonn durchgespielt; auch in Wien soll er mehr als ein Liebesverhältniss angeknüpft und mitunter Eroberungen gemacht haben, die manchem Adonis schwer, wo nicht unmöglich geworden wären. Ries erzählt von dem abendlichen Besuch einer schönen Unbekannten, die er bei offnen Thüren bei Beethoven getroffen; er habe sich zurückziehn wollen, Beethoven habe ihm aber geheissen zu bleiben und Musik zu machen. „Spielen Sie etwas Leidenschaftliches!" habe er ihm zugerufen; — „nun etwas Zärtliches! — nun etwas Trauriges!" — Die Schöne war aus eigenem Antrieb und unbekannt bei dem Künstler, für den sie begeistert war, eingetreten; es fand sich später, dass sie die Freundin eines fremden Fürsten sei.

Das alles waren flüchtige Neigungen. Um so tiefere Wurzeln schlagen, um so heftigere Erschütterungen sollte ein Verhältniss zur Folge haben, welches ihn eine Zeit lang mit der jungen Gräfin Julia Guicciardi verband.

Ihr Vater war in der Mitte des Jahres 1800, zum kaiserlichen Rath bei der böhmischen Hofkanzlei ernannt, von Triest nach Wien übergesiedelt. Da die Mutter eine geborne Gräfin Brunswick war, so hatte Beethoven ohne Zweifel bald Gelegenheit, der damals 16jährigen Tochter im eng befreundeten Hause des Grafen Brunswick nahe zu treten; auch ward er ihr Lehrer im Klavierspiel.

Die erste Andeutung des Herzensverhältnisses vertraut Beethoven einem Brief an seinen Freund Wegeler an. Er schreibt am 16. November 1801: „Etwas angenehmer lebe ich jetzt wieder, indem ich mich mehr unter Menschen gemacht. Du kannst es kaum glauben, wie öde, wie traurig ich mein Leben seit 2 Jahren zugebracht; wie ein Gespenst ist mir mein schwaches Gehör überall erschienen, und ich floh die Menschen, musste Misanthrop scheinen, und bins doch so wenig. Diese Veränderung hat ein liebes zauberisches Mädchen hervorgebracht, das mich liebt und das ich liebe; es sind seit zwei Jahren wieder einige selige Augenblicke, und es ist das erste Mal, dass ich fühle, dass Heirathen glücklich machen könnte. Leider ist sie nicht von meinem Stande, — und jetzt — könnte ich nun freilich nicht heirathen, ich muss mich nun noch wacker herumtummeln." Schindler und andere noch ältere Freunde und Bekannte Beethovens berichten übereinstimmend, dass jene Zauberin Julia Guicciardi war.

Aber er hatte das Richtige erkannt; sie sollte, sie konnte nie die Seinige werden, wie er es sich in mancher seligen Stunde geträumt und in dem Brief an Wegeler verrathen. Nur das sehnsüchtige Verlangen, eine geheime Flamme, in lichtverzehrender dunkler Gluth unstillbaren Begehrens lebte fort im treuen Herzen und drängte zu künstlerischer That.

Das bekennt Beethoven selbst und urkundlich in seiner Sprache, in der unsterblichen

Sonata quasi una fantasia,

der in Cis moll Op. 27 No. 2, (C. V. 93), die mit der Widmung „Alla Damigella Contessa Guilietta di Guicciardi" im März 1802 erschien, nachdem sie im Laufe des vorangehenden Winters, etwa um die Zeit des eben erwähnten Briefes an Wegeler oder etwas später komponirt worden. Einige Zeit hatte der beglückende Traum gewährt. Da tauchte die Ahnung, dass der Traum entschwinden, niemals Wirklichkeit werden solle, wie vorher in jenem Briefe, nun in diesen Tönen auf, vor dem Geiste des Liebenden stand die Trennung, ehe sie noch wirklich erfolgte. Es ist die Sonate, der die gemüthlichen Österreicher, von der Sage jenes Verhältnisses geleitet, den Namen „Mondscheinsonate" gegeben haben.

Der Komponist hat sie Fantasie-Sonate genannt. Denn sie hat die Ausdehnung und Zusammensetzung und — wie sehr! — die volle Wichtigkeit einer Sonate; aber sie konnte nicht die allgemeine und im Allgemeinen wohlbegründete Form (vergl. S. 97) einer solchen haben. Sie beginnt mit dem Adagio, dann folgt der Zwischensatz, der früher Menuett, später Scherzo oder gar nicht benannt wurde, dann folgt das Finale. Nach herkömmlichem Gesichtspunkte müsste man sagen: es fehlt der erste Satz, das Allegro. Aber dieses Allegro, das war nicht zu komponiren! das war sein sonstiges, vielbeschäftigtes, vielfach angeregtes Leben, das hätte vielleicht von dem ersten entzückenvollen Finden erzählen können, von den verrenkten Verhältnissen und Begriffen dieser Welt, die einer Gräfin wohl gestatten einen Musiker zu lieben, aber nicht ihn zu heirathen, oder von den finsteren Mächten, die trennend zwischen die Liebenden getreten. Was galt das Alles jetzt dem Unseligen, der sich beugen und ausbluten musste unter den nimmer müden Natterbissen der Entsagung? was hätte er Ihr davon zu sagen gehabt, das sie nicht gewusst, oder das würdig gewesen wäre, in diesem Augenblicke gesagt zu werden?

So singt er denn zu den müde über die Saiten schleichenden Fingern das leise leise Lied entsagender Liebe; es ist ein Abschied von aller Hoffnung der dürstenden Seele, dem sich das Wort versagt, dem der bange Hauch aus weher Brust kaum eine Weise leihen kann, dem der Puls des Rhythmus, kaum erweckt, stockt, und sich dehnt, wie der lange Scheideblick des Entsagenden. Dabei schleicht gespensterleise schwebenden Schrittes das Leben in Tiefen hinab, in denen kein Labsal für diese Schmerzen sich findet. Und so edel, so still und unberührt von jedem aufwühlenden Sturm der Leidenschaft fliesset dies Klagelied hin! kein Kampf gegen irdische Gewalt trübt diese Seele, die nicht wollen kann, was Tugend nicht erlaubt. So irrt das Lied, stets sich selber treu und gleich, aus dem heissen Cis moll in das trosthelle E dur, das sich sogleich zu Moll trüben muss. Da drängt sich dieser Schritt in die Tiefe, dessen Gedanken der Bass zeichnet, drohend heran, dass fast die übervolle Brust zerspringt. Und im schmerzlich siedenden Fis moll setzt der Gesang von Neuem ein; ewig der eine Gedanke, wechsellos, unabgewendeten Auges, blickt er in das Auge des Leidenden, und die Tiefe giebt nur das Echo dieser Klage zurück — und alles Verlangen, wie hoch und weit es flehend ausschaue, sinkt zurück in die Klage, und erstirbt in der Tiefe, die das Lebewohl! mit Grabesstimme wiedertönt.

Das war das Lied der Entsagung. Ihm folgt die Scheidung: „O denke mein! — ich denke Dein! Leb' wohl, leb' wohl“ flüchtig (es ist der zweite Satz, Allegretto genannt) abgebrochen, und nachweinend bis zum letzten „auf ewig!“ Welche Bilder vergangener, schwindelndseliger Augenblicke, welche Schatten dunkler Zukunft dann der Seele des Entsagenden vorüberschweben im Trio, — wer legt das aus?

Und nun muss weiter gelebt werden, stürmt man hinaus, und zürnt und wehklagt — und alle Schläge, und alle Donner des Schicksals sollen das erhabene Haupt des Geweihten nicht beugen.

Das sagt die Cis moll-Sonate denen, die ihre Sprache verstehn.

Die Sonate entstand, wie oben gesagt, im Winter 1801/1802. Mag in ihr der Künstler Beethoven vorahnend von seiner Liebe Abschied nehmen; der Mensch scheint den herben Schmerz der wirklichen Trennung erst nach dieser Komposition erfahren, mit sich durchgekämpft und überwunden zu haben. Beethoven brachte den grössten Theil des Sommers 1802 bis in den October hinein auf dem Lande zu, in Heiligenstadt, einem freundlich gelegenen, damals

noch ländlich stillen und einsamen Orte bei Wien. Der Arzt hatte ihm Einsamkeit und Ruhe zur Schonung seines Gehörnervs empfohlen, aber diesem ärztlichen Rathe kam, wie er selbst in einem zu Heiligenstadt verfassten, testamentartigen Schriftstücke ergreifenden Inhalts bekennt, „natürliche Disposition“ entgegen, d. h. eine tiefe Gemüthsverstimmung, die zunächst in körperlichem Übelbefinden und zwar einem Unterleibsleiden, besonders aber in der je länger je mehr gesteigerten Schwerhörigkeit Beethovens ihren Grund hatte. Wir werden von den Leiden, welche ihm durch das Schwinden des Gehörs verursacht wurden, später ausführlicher hören, hier genüge mitzutheilen, dass er damals an der Wiederherstellung seines Ohres verzweifelte und Selbstmordsgedanken nur durch sittliche Energie zurückdrängte, von freundschaftlichem oder gar noch innigerem Verkehr mit den Menschen aber sich ausschliessen zu müssen glaubte. „O ihr Menschen,“ schreibt er in jenem, man könnte wohl sagen, letzten Willen am 6. October 1802, „die ihr mich für feindselig, störrisch oder misanthropisch haltet oder erkläret, wie unrecht thut ihr mir, ihr wisst nicht die geheime Ursache von dem was euch so scheinet, mein Herz und mein Sinn waren von Kindheit an für das zarte Gefühl des Wohlwollens . . . . ., aber bedenket nur, dass seit 6 Jahren ein heilloser Zustand mich befallen . . . ., von Jahr zu Jahr in der Hoffnung gebessert zu werden, betrogen, endlich zu dem Überblick eines dauernden Übels (dessen Heilung vielleicht Jahre dauern oder gar unmöglich ist) gezwungen, mit einem feurigen, lebhaften Temperamente geboren, selbst empfänglich für die Zerstreuungen der Gesellschaft, musste ich mich früh absondern, einsam mein Leben zubringen, wollte ich auch zuweilen mich einmal über alles das hinwegsetzen, o wie hart wurde ich durch die verdoppelte, traurige Erfahrung meines schlechten Gehörs dann zurückgestossen . . . . . Drum verzeiht, wenn ihr mich da zurückweichen sehen werdet, wo ich mich gern unter euch mischte, doppelt wehe thut mir mein Unglück, indem ich dabei verkannt werden muss, für mich darf Erholung in menschlicher Gesellschaft, feinere Unterredungen, wechselseitige Ergiessungen nicht statt haben . . .“ „Geduld, so heisst es, sie muss ich nun zur Führerin wählen, ich habe es — . . . schon in meinem 28. Jahr gezwungen Philosoph zu werden, es ist nicht leicht, für den Künstler schwerer als für irgend jemand . . . Gottheit du siehst herab auf mein inneres, du kennst es, du weisst, dass Menschenliebe und Neigung zum Wohlthun drin hausen.“ Und in der Nachschrift vom 10. October

klagt er: „ja die geliebte Hoffnung, sie muss mich nun gänzlich verlassen, wie die Blätter des Herbstes herabfallen, gewelkt sind, so ist auch sie für mich dürr geworden . . ."

Wer so schreibt, der kann in diesem Momente keine Heirathsgedanken mehr haben. Erschien Beethoven schon in jenem Briefe an Wegeler im November 1801, wenngleich gehoben durch seine glückliche Liebe, doch für eine dauernde Verbindung gehemmt durch die Ungleichheit des Standes und durch den Hinblick auf seinen Künstlerberuf, so muss, seitdem die zunehmende Taubheit oder wenigstens das Verzweifeln an einer wesentlichen Besserung des Hörens sich zwischen ihn und sein Mädchen wie ein unerbittliches Fatum gestellt, und, sei es in Wirklichkeit, sei es auch nur in seiner Vorstellung, die trennende Macht gebildet haben. So ergiebt sich denn, dass Beethoven, als er in jenes stille Bauernhaus von Heiligenstadt flüchtete, nicht mehr der hoffnungsvolle, an dem Umgang mit Menschen sich wieder Erquickende war, in den ihn jene zauberische Maid gewandelt hatte, dass er vollends am Schlusse seines diesjährigen ländlichen Aufenthalts mit der Vorstellung, sie fürs Leben zu besitzen, abgeschlossen und eine solche Hoffnung mit den übrigen Lebensfreuden begraben hatte. Aber zwischen dem Anfang und Ende dieser Entwickelung — welche Kämpfe müssen da statt gefunden, wie muss seine Seele gezittert haben, bis sie zum Standpunkte philosophischer Resignation hindurchdrang! Noch am 2. November 1803 schreibt er an den Maler Macco in Prag, welcher einige Sommermonate des Jahres 1802 in Wien zugebracht und Beethoven kennen gelernt hatte: . . . . „überhaupt hat mir's wehe gethan, dass ich in Wien nicht mehr mit Ihnen sein konnte, allein es giebt Perioden im menschlichen Leben, die wollen überstanden sein und oft von der unrechten Seite betrachtet werden . . . ."

Dass die gesperrt gedruckten Worte an Macco auf die Lösung des Verhältnisses zur Guicciardi hindeuten, unterliegt wohl keinem Zweifel. Wir nehmen an, dass beim Erscheinen der Sonate in Cis moll mit der Widmung an die junge Gräfin der Bruch noch nicht vollendete Thatsache war, sondern sich erst im Frühling oder Sommer 1802 vollzog. In welcher Weise das geschah, dies ist eine Frage, deren Beantwortung ziemlich gleichgültig ist, wenn man in jenem so schmerzlich ergreifenden Heiligenstadter Schriftstück den Beweis findet — und wie wir meinen, mit gutem Grund — dass Beethoven freiwillig zurückgetreten ist. Allerdings gedenkt er

dieser Angelegenheit in jenem Dokumente mit keinem Worte, aber der herzzerreissende Klageton, mit dem er verkündet, von nun an dem Umgang mit Menschen entsagen so müssen, sagt lauter und vernehmlicher als ausdrückliche Erwähnung, dass der Entsagungen schmerzlichste von ihm gefordert wurde durch den Verzicht auf die Hand eines Mädchens, das ihm ihr Herz in Liebe ergeben hatte. Dem gegenüber ist es ohne Belang zu wissen, ob etwa, wie Manche annehmen, von aussen her an der Scheidung der Liebenden mitgearbeitet ist, ob etwa die Eltern, wie Thayer meint, der Geliebten den Bewerber, taub, schwächlich, arm, niedriger Geburt, eigenthümlichen Charakters wie er war, zurückgewiesen, oder ihm noch vor der Bewerbung die Unmöglichkeit einer Verbindung nahe gelegt haben. Möglich, aber kaum wahrscheinlich! Doch was sollen Vermuthungen, wo die Überlieferung, überhaupt kurz und verschwiegen in Bezug auf dieses Verhältniss, auch von den Äusserlichkeiten der Lösung nichts berichtet! Wir begnügen uns mit dem, was gewiss ist, damit also, dass Beethoven vom Schicksal genöthigt ward, seine Leidenschaft der Vernunft zu unterwerfen und zu verzichten, und dieser Nöthigung als stiller Dulder sich unterworfen hat. Allmählich erlangte er so viel Beruhigung und Selbstbeherrschung, dass es ihm sogar möglich war, im elterlichen Hause der einstigen Geliebten als Gast zu verkehren, was aus einem kleinen im Jahre 1803 an den Violinvirtuosen Bridgetower (cf. Thayer II. S. 231) gerichteten Billet hervorgeht — eine Thatsache, die eine Zurückweisung von Seiten der Eltern auszuschliessen scheint. Noch einmal aber muss die alte Wunde aufgebrochen sein, in dem Momente, wo Julia sich vermählte. Sie gab ihre Hand am 3. November 1803 dem Grafen Gallenberg, verliess bald darauf Wien und lebte mit ihrem Gemahl viele Jahre in Italien.

Beethoven wollte, wie aus der 1. Auflage des Schindlerschen Buches hervorgeht, dies Thema selbst von seinen ältesten Freunden niemals berührt wissen. Dennoch trat im Jahre 1823 das längst entschwundene Verhältniss abermals, diesmal aber mit allem irdischen Ballast beschwert, in das Leben. Graf Gallenberg, fruchtbarer Komponist von Ballets und Gelegenheitsmusik (in Neapel hatte er 1806 an der Komposition der Festmusik für die Krönung Joseph Bonaparte's zum Könige beider Sicilien sich betheiligt), hatte etwa von 1821 an die Aufsicht über das Musikarchiv des kaiserlichen Operntheaters.

Beethoven hatte Schindler zum Grafen geschickt, um die Par-

titur seines Fidelio zu leihen. Bei dessen Rückkehr fand folgendes, in den Konversationsheften aus dem Februar 1823 schriftlich geführtes Gespräch statt.

Schindler: Er (Gallenberg) hat mir heute keine Achtung eingeflösst.

Beethoven: Ich war sein unsichtbarer Wohlthäter durch Andere.

Schindler: Das sollte er wissen, damit er mehr Achtung für Sie habe, als er zu haben scheint . . . .

Beethoven: Sie fanden also, wie es scheint, G. nicht gestimmt für mich? — woran mir übrigens nichts gelegen. Doch möchte ich von seinen Äusserungen Kenntniss haben.

Schindler: Er erwiderte, dass er doch glaube, Sie müssten die Partitur selber haben. Allein als ich ihn versicherte, dass Sie selbe wirklich nicht hätten, sagte er, das sei die Ursache Ihrer Unstetigkeit und beständigen Herumwanderns, dass Sie selbe verloren haben.

Nun erkundigt sich Beethoven, ob Schindler die Gräfin gesehn, und setzt die Unterredung französisch fort.

Beethoven: J'étois bien aimé d'elle et plus que jamais son époux, il étoit pourtant plutôt son amant, que moi, mais par elle j'apprenois de son misère et je trouvais un homme de bien, qui me donnoit la somme de 500 Fl. pour le soulager, il étoit toujours mon ennemi, c'étoit justement la raison, que je fusse tout le bien que possible.

Schindler: Darum sagte er mir auch noch: „er ist ein unausstehlicher Mensch", aus lauter Dankbarkeit wahrscheinlich. Doch, Herr verzeih' ihnen, denn sie wissen nicht, was sie thun!!

1 *) . . . . . mad. la comtesse?
était elle riche?

2 . . . . . . elle a une belle figure jusqu'ici . . . . est ce qu'il y a longtemps, qu'elle est mariée avec Mons. de Gallenberg.

---

*) Die meist undeutlich und unvollständig geschriebenen Notizen lassen unbestimmt, wer die Fragen nach der Gräfin und ihrem Vermögen (bei 1) gethan; die erstere scheint Beethoven, die andre Schindler zuzuschreiben. Bei 2. berichtet Schindler. Bei 3. ist die Schrift von „. . . bis moi" undeutlich. Vielleicht sollte gesagt werden: elle étoit (plutôt) à moi, que . . . Die Ziffern und die eingeklammerten Wörter sind zugesetzt. Zum Glück kommt auf diese Kleinigkeiten nicht viel an.

Beethoven: Elle (est) née Guicciardi, elle étoit „. . . moi“
3 qu (e l') Epouse de lui avant son voyage de l'Italie — Arrivée à Vienne elle cherchoit moi pleurant, mais je la méprisois.

Schindler: Herkules am Scheidewege!

Beethoven: Und wenn ich hätte meine Lebenskraft mit dem Leben so hingeben wollen, was wäre für das edle, bessere geblieben?*)

Wir überlassen es dem Leser, sich innerhalb dieser ziemlich abgerissenen und zusammenhanglosen, mehr verwirrenden als aufklärenden Wechselreden zurecht zu finden; zu denken geben besonders drei Sätze aus Beethovens Erwiderungen: 1. J'étois bien aimé d'elle et plus que jamais son époux, il était pourtant plûtot son amant que moi.“ — 2. „Arrivée à Vienne elle cherchoit moi pleurant, mais je la méprisois.“ Und dazu Schindlers Ausruf: „Herkules am Scheidewege!“ — 3. „Und wenn ich hätte meine Lebenskraft mit dem Leben so hingeben wollen, was wäre für das Edle, Bessere geblieben?“ — Aus dem zweiten Satze könnte man auf eine Schuld Julias schliessen. Aber was hatte sie so Schweres begangen, dass Beethoven sie bei ihrem Besuche trotz ihres Weinens geringschätzig behandeln zu dürfen glaubte? In ihren Thränen lag kein Schuldbekenntniss, diese Thränen waren Ausdruck ihrer Rührung, als sie nach vielen Jahren in des einstigen Geliebten an inneren und äusseren Stürmen frühzeitig gealtertes Antlitz schaute, Thränen wehmuthvollen Gedenkens der Vergangenheit. Warum aber diese harte Zurückweisung? Etwa weil sie nicht ehelos geblieben, weil sie 1½ Jahre nach der Trennung geheirathet, weniger aus Herzensdrang als dem eifrigen Werben des hochadligen Kavaliers und dem Einfluss ihrer Eltern endlich unterliegend? Beethoven ist selbst, wie wir sehen werden, noch mehr als einmal nahe daran gewesen, über die Erinnerung an Julia hinweg sich ehelich zu verbinden, und dass sie aus ihrem Stande wählte, war doch das Natürliche. Anders freilich läge die Sache, wenn begründet wäre, was anekdotenhaft in der Familie Brunswick herumgegangen sein soll, dass nämlich Julie, schon verlobt mit dem Grafen Gallenberg, eines Tages zu ihrer Cousine Gräfin Therese Brunswick gekommen sei und sich dieser schluchzend zu Füssen geworfen habe: „Rathe Du mir, Du kalte Weise! Ich möchte ja so überaus gern meinen Verlobten, den Gallenberg, heimschicken

---

*) Natürlich buchstäblich getreue Mittheilung.

und den wunderschönen garstigen Beethoven — heirathen — wenn — wenn ich nur nicht so tief herunter steigen müsste!" Wäre dem so, dann hätte die junge Dame überaus frivoles Doppelspiel getrieben, gegen das sich Beethovens reines Herz ebenso wie der Stolz des Genies von Gottes Gnaden empört hätte, und dann wäre auch nach vielen Jahren noch das „je la méprisais" am Platze gewesen. Aber wir möchten die Richtigkeit der Erzählung nicht verbürgen und wollen eher glauben, dass Beethoven beim Wiedererscheinen Julias die alte Herzenswunde wieder schmerzen fühlte und sich durch schroffe Haltung gegen dieses Gefühl wehrte. Hat er doch merkwürdiger Weise auch gegenüber den Freunden der Cis moll-Sonate stets sich ablehnend verhalten. Er wollte durch nichts an die einstigen Kämpfe und Leiden erinnert sein. So scheint auch Schindler das je la méprisais verstanden zu haben, und darum setzt er in Ahnung der abgewiesenen Gefahr unmittelbar nach diesen Worten bedeutungsvoll hinzu: „Herkules am Scheidewege."

Endlich Beethovens das Gespräch abschliessende Bemerkung (No. 3), was bedeutet sie? Nichts Anderes, als dass er ziemlich am Ende seiner Laufbahn, wo nach des Lebens Mühen und diesem Riesenschaffen sein Haupt sich mehr und mehr zur Ruhe zu neigen begann, sich bei gegebenem Anlasse noch einmal bewusst wurde, dass für ihn die Ehe nur eine Fessel gewesen sein würde, dass sein hoher Beruf in der Kunst nicht anders zu erreichen gewesen, als indem sein Seelenleben, in dessen Organismus heikle Familiensorgen nur störend hätten eingreifen können, durch Einsamkeit und Innenleben sich vertiefte.

Im Jahre 1852 hatte O. Jahn mit der betagten Gräfin Gallenberg eine Unterredung über Beethoven, deren Inhalt Thayer aus Jahns Notizen veröffentlicht hat. Die einstige Julia Guicciardi äusserte sich danach über Beethovens Strenge und Heftigkeit als Lehrer, seine Hässlichkeit, sein edles, feinfühliges und gebildetes Wesen, endlich über die Dedikation der Cis moll-Sonate.

Mit dem freundlichen Eindruck dieser Schilderung der dankbaren Schülerin nehmen wir Abschied von dieser Episode, in der Überzeugung, dass Beethoven an Julia Guicciardi zum ersten Mal die ganze Macht der Liebe erfahren, dass er entsagt hat, entsagen müssen, nicht zum Schaden seiner Aufgabe und der Welt. Er ist aus der Leidenschaft hervorgegangen als ein Höherer; das beweisen seine Werke, zunächst die um die Zeit der Katastrophe geschaffene

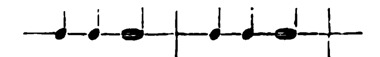
sieghaft empordringende D dur-Symphonie, die Alles übertraf, was in ihrer Gattung bis dahin geschrieben war; das beurkundete er endlich selbst, als er am Abend seines Lebens, an die Zeit des Schmerzes wehmüthig zurückdenkend, aber die Grösse seiner Schöpfungen mit stolzem Selbstbewusstsein empfindend, zu Schindler sagte: „Und wenn ich hätte meine Lebenskraft mit dem Leben so hingeben wollen, was wäre für das Edle, Bessere geblieben?“ —

Ruhen wir von diesen Stürmen einen Augenblick bei der andern

Sonata quasi una Fantasia, Op. 27. No. 1, (C. V. 93)

aus, der in Es dur, gewidmet der Fürstin Liechtenstein, einer Gönnerin Beethovens. Die Widmung war ohne Zweifel nur durch äussere Verpflichtungen veranlasst, nicht durch ein näheres Verhältniss; er schreibt an die Fürstin 1805 Ries wegen „mit der tiefsten Ehrfurcht“. Man darf daher wohl fragen, ob diese Es dur-Sonate mit jener als No. 2 bezeichneten in Cis moll und mit Julia Guicciardi zusammenhängt. Jeder äussere Anhalt fehlt. Wozu auch? Saxa loquuntur! die Töne sprechen.

In grosser Ruhe, beschaulich hebt der Gesang des Andante an, kaum von linden Strömungen des Basses, der aber immer und immer wieder die Saite sanften Verlangens (die Septime der Dominante) trifft, angespült. Der Rhythmus



ist sanfter, stets wieder nachdenklich weilender Einherschritt; in ihm hebt sich auch die Melodie zu jenem Ton der Sehnsucht empor, wie die beruhigtere Brust im nicht gestillten Begehr des Herzens, das jüngst so leidenschaftlich pochte, im tiefern stummen Athemzug schwillt. Das Alles schwebt so still heran! — und eben so still, nur beredter mit jener Beredtsamkeit herzinnigster Erinnerung, schwebt über der dunkelnden Tiefe des Daseins die zweite Melodie vorüber, einen Augenblick wie von mildem Mondesglanz erhellt, und gleich wieder sich herabbeugend zur ersten. Da, ganz abgerissen, ganz fremd und unvorherzusehn, reisst ein Freudenblitz hinein; was für Bilder sind aus dem räthselvollen Hintergrunde des Gemüths hervorgetaucht? wehen rasch vorüber, haltlose Wallung, kaum empfunden, um schon dem stillen Sinnen zu weichen.

Aber sie haben erinnert an Unerfüllbares. Und nun wogt (zweiter Satz, Allegro molto vivace) die Seele in trüber, heimlich-

keitvoller Gährung, kräftig ringend und emporklimmend, und im überreizten Verlangen (die None) um- und abermals umschauend, und abermals bis zur Haltlosigkeit und Verstäubung aufgeregt.

Der dritte Satz (Adagio con espressione, As dur) giesst erhabnen Trost in das wunde, müde Herz; — und nun kann (vierter Satz, Allegro vivace), wenn nicht glücklich, doch gewiss muthvoll und rüstig und freudig das Leben weitergekämpft werden! Der Mensch ist nicht da, glücklich zu sein, sondern die Werke zu wirken, zu denen er berufen. —

In solchem Sinne wendet sich nun Beethoven ganz wieder seinem Berufe zu, — er hatte ihn nie verlassen, die Liebe selbst wurde ihm zum Gedichte, während ihre persönlichen Ziele dahinfielen, — und richtet seine ganze Lebensweise auf ihn ein. Leben im Freien, Bewegung, Luft und Wasser, das ist seine leibliche, Lektüre der Alten und der Dichter, das ist seine geistige Nahrung. Anhänglichkeit an die Seinen, besonders an die Bonner Jugendfreunde, das ist ihm Bedürfniss, unermüdlich Schaffen und Arbeiten, das ist ihm Beruf und einzige Befriedigung. Alle sonstigen Geschäftigkeiten weiset er von sich zurück, sie belästigen ihn. Dem Leipziger Kapellmeister und Musikhändler Hofmeister, seinem „geliebten Herrn Bruder in der Tonkunst“, dem er offenbar wohlwollte, schreibt er die kürzesten Briefe und giebt ihm unter dem 15. Dezember 1800 zu lesen: „Ich bin in der Briefstellerei erschrecklich faul, und da steht's lange an, bis ich einmal, statt Noten, trockne Buchstaben schreibe.“ Dass freundschaftliche Gesinnung zwischen ihnen obwaltete, nicht blosse Geschäftsverbindung, zeigt der ganze Briefwechsel, namentlich auch ein etwas späterer Brief Beethovens an Hofmeister, vom 22. September 1803: „Wie gern wollt' ich Manches verschenken. Bedenke aber nur, Freund, Alles um mich her ist angestellt, und weiss sicher, wovon es lebt. Aber, Du lieber Gott, wo stellt man so ein parvum talentum com ego*) an den kaiserlichen Hof?“ —

So war in der That die Stellung Beethovens bestimmt vorgezeichnet. Ohne Amt und Amtseinkommen, ohne sonstige Unterstützung, als das Jahrgeld vom Fürsten Lichnowsky, war er auf Tageserwerb angewiesen; Komposition war ihm nicht blos Beruf und geistig höchster Genuss: sie war Hauptquell des nöthigen Erwerbs.

---

*) Buchstäblich.

Am deutlichsten stellen sich alle Verhältnisse in Briefen an die Bonner Freunde dar; für sie hat er stets ein Herz, wenngleich er auch an sie nur selten schreibt. An Wegeler meldet er in dem bereits erwähnten Briefe vom 29. Juni 1801: „Stoffeln*) will ich nächstens schreiben und ihm ein wenig den Text lesen über seine störrige Laune. Er soll mir heilig versprechen, euch in euren ohnedies trüben Umständen nicht noch mehr zu kränken; auch der guten Lorchen (Eleonore von Breuning) will ich schreiben. Ich will ihm die alte Freundschaft recht ins Ohr schreien. Nie hab' ich Einen unter Euch Lieben Guten vergessen, wenn ich auch gar nichts von mir hören liess; aber Schreiben, das weisst Du, war nie meine Sache. Auch die besten Freunde haben Jahre lang keine Briefe von mir erhalten. Ich lebe nur in meinen Noten, und ist das Eine kaum da, so ist das Andre schon angefangen. So wie ich jetzt schreibe, mache ich oft drei, vier Sachen zugleich.“ Ueber den zweiten Breuning hatte er in demselben Briefe geschrieben: „Steffen Breuning ist nun hier und wir sind fast täglich zusammen. Es thut mir so wohl, die alten Gefühle wieder hervorzurufen! Er ist wirklich ein guter herrlicher Junge, der was weiss und das Herz, wie wir Alle mehr oder weniger, auf dem rechten Flecke hat. Ich habe eine sehr schöne Wohnung jetzt, welche auf die Bastei geht, und für meine Gesundheit doppelten Werth hat. Ich glaube wohl, ich werde es möglich machen können, dass Breuning zu mir kommt.“ — Bis an sein Lebensende dauerte seine treue Freundschaft für das Haus Breuning. Noch am 7. October 1826 schreibt er an Wegeler: „Welches Vergnügen mir Dein und Deines Lorchens Brief verursachte, vermag ich nicht auszudrücken. Freilich hätte pfeilschnell eine Antwort darauf folgen sollen, ich bin aber im Schreiben überhaupt etwas nachlässig, weil ich denke, dass die bessern Menschen mich ohnehin kennen. Im Kopfe mache ich öfter die Antwort, doch wenn ich sie niederschreiben will, werfe ich die Feder meistens weg, weil ich nicht so zu schreiben im Stande bin, wie ich fühle. Ich erinnere mich aller Liebe, die Du mir stets bewiesen hast, z. B. wie Du mein Zimmer weissen liessest und mich so angenehm überraschtest. Ebenso von der Familie Breuning. Kam man von einander, so lag das im Kreislauf der Dinge; jeder musste den Zweck seiner Bestimmung verfolgen und zu erreichen

*) Es ist Christoph v. Breuning gemeint, der älteste Sohn der Hofräthin v. Breuning, der Geheimer Revisions- und Kassationsrath in Berlin wurde.

suchen: allein die ewig unerschütterlichen Grundsätze des Guten hielten uns dennoch immer fest zusammen verbunden."

Spricht sich in diesen Mittheilungen zunächst Beethovens treue Anhänglichkeit an die Freunde seiner Jugend aus, so giebt der Brief von 1801 auch Auskunft über seine damaligen finanziellen Verhältnisse. „Von meiner Lage," schreibt Beethoven, „willst Du was wissen; nun, sie wäre eben so schlecht nicht. Seit vorigem Jahre hat mir Lichnowsky, der, so unglaublich es Dir auch ist, wenn ich Dir es sage, immer mein wärmster Freund war und geblieben ist (kleine Misshelligkeiten gab es ja auch unter uns, und haben sie eben diese unsere Freundschaft nicht befestigt?), eine sichre Summe von 600 Fl. ausgeworfen, die ich, so lange ich keine für mich passende Anstellung finde, ziehen kann; meine Kompositionen tragen mir viel ein, und ich kann sagen, dass ich mehr Bestellungen habe, als fast möglich ist, dass ich befriedigen kann. Auch habe ich auf jede Sache 6, 7 Verleger, und noch mehr, wenn ich mir's angelegen sein lassen will: man akkordirt nicht mehr mit mir, ich fordere, und man zahlt." So hatte sich in wenig Jahren (S. 23) das Verhältniss des Publikums zum Künstler geändert.

Er verdankte dies nicht blos seiner Begabung und Leistung, sondern auch der Empfänglichkeit der Wiener und der Förderung seiner Freunde, namentlich der Lichnowsky's, in deren Kreisen diese Werke zuerst Darstellung, Verständnis, Enthusiasmus fanden. Der Wiener hat, wenigstens in musikalischen Dingen, stets diese warme Empfänglichkeit bewiesen und ihr vertraut; er hat sich desshalb eine selbständige Entscheidung bewahrt und dieselbe, war sie nur erst günstig getroffen, mit wahrem Enthusiasmus geltend gemacht; wogegen der Norddeutsche, besonders der Berliner, den Werken der Tonkunst weniger naiv gegenüber steht und vom kritischen Standpunkte bis zur völligen Hingabe an das Gute mancherlei Wandlungen durchmacht. Allerdings fragt sich weiter, wie lange der südliche Enthusiasmus währt. Beethoven sollte es erfahren.

Bei jenen Mittheilungen an Wegeler fühlt man die Genugthuung durch, mit der der arme Musikantensohn aus Bonn auf seine Stellung in Wien blickt. Es ist aber nicht hohlköpfige Eitelkeit, die hier spricht, nicht jene Eitelkeit, die sich in unbedingter Selbstgewissheit wiegt, die nicht über sich und die Vorstellung ihres eingebildeten Werthes hinauskommen kann. Der Bakkalaureus im Faust „verfolgte froh sein innerliches Licht und wandelt rasch im eigensten Entzücken". Es war vielmehr die Befriedigung an seiner

Lage, die er sich selber geschaffen, die Bestätigung seiner Kraft und Lebenswahl, die ihm Gewähr nach aussen und Bestärkung im Innern gab. Denn deren von Zeit zu Zeit zu geniessen, ist Beruhigung, Kräftigung, fast dürfte man sagen: Bedürfniss für jeden Schaffenden.

Uebrigens hinkte dem Beifall des Publikums, das Beethoven wahres Kunstgefühl entgegenbrachte, und der Gunst der Verleger, die den Werth seiner Kompositionen für ihre Kasse bald mit richtigem Blicke würdigten, die musikalische Kritik nur langsam nach, und es bedurfte der Künstler in der That der Stütze wohlberechtigten Selbstgefühles, um sich jener Kritik gegenüber ohne Zagen aufrecht zu erhalten und vom eingeschlagenen Wege nicht abzuweichen. Am 3. Oktober 1798 erschien die erste Nummer der später so berühmt gewordenen „Allgemeinen musikalischen Zeitung“, unter der Redaktion von Rochlitz und im Verlage von Breitkopf und Härtel in Leipzig. Ist es schon auffallend, dass in No. 23 dieses Blattes, im März 1799, wo endlich von Beethoven als Komponisten Notiz genommen wird, der Recensent nicht eines oder das andere der 8 Trios oder eine der 10 Sonaten, oder das Quintett oder die Serenade, welche damals unter den Opuszahlen 1—11 bereits erschienen waren, dem Leser vorführt, sondern so kleine Stücke wie die 12 Variationen über „ein Mädchen oder Weibchen“ und die 8 Variationen über „Mich brennt ein heisses Fieber“, so ist die Art ihrer Besprechung wahrhaft ergötzlich. „Dass der Herr van Beethoven,“ heisst es in dem von Thayer, Bd. II seiner Biographie mitgetheilten Musterstück von Recension, „ein sehr fertiger Klavierspieler ist, ist bekannt, und wenn es nicht bekannt wäre, so könnte man es aus diesen Veränderungen vermuthen. Ob er ein ebenso glücklicher Tonsetzer, ist eine Frage, die, nach vorliegenden Proben zu urtheilen, schwerer bejaht werden dürfte. Recensent will damit nicht sagen, dass ihm nicht einige dieser Veränderungen gefallen haben sollten, und er gesteht es gern, dass die über das Thema: ‚Mich brennt ein heisses Fieber‘, Herrn Beethoven besser gerathen sind als Mozarten, der dasselbe Thema in seiner früheren Jugend gleichfalls bearbeitet hat. Aber weniger glücklich ist der Herr Beethoven in den Veränderungen über das erste Thema, wo er sich z. B. in der Modulation Rückungen und Härten erlaubt, die nichts weniger als schön sind. Man sehe besonders die Var. 12, wo er in gebrochenen Akkorden von F dur nach D dur modulirt, und wo er dann auf einmal, nachdem das Thema in dieser Tonart gehört

worden ist, wieder ins F zurückfällt. Ich mag dergleichen Uebergänge ansehen und anhören wie ich will, sie sind und bleiben platt, und sind und bleiben es desto mehr, je prätensionirter und ankündigender sie sein sollen. Ueberhaupt werden jetzt eine so ungeheure Menge von Variationen fabrizirt und leider auch gedruckt, ohne dass wirklich gar viele Verfasser derselben zu wissen scheinen, was es mit dem guten Variiren eigentlich für eine Bewandtniss hat." In späteren Nummern der Zeitung werden allerdings auch bedeutendere Kompositionen Beethovens der Beachtung gewürdigt. Über die verschrobene, halb unverständige, halb kleinliche Weise aber, in der dies geschieht. und über Beethovens ebenso bescheidenes wie männliches Verhalten gegenüber dieser Behandlung, wird weiter unten ausführlicher berichtet werden.

Wie er geschäftliche Dinge behandelte, ist genügend aus zwei Briefen an Hofmeister zu sehn, in denen zugleich die Unkenntniss ökonomischer Verhältnisse und der Widerwille des Künstlers gegen ihre Behandlung durchblickt. Unter dem 15. December 1800 schreibt er jenem, der ihn um Verlagsartikel gebeten: . . . . „Bei Ihrer Antwort können Sie mir selbst auch Preise festsetzen, und da Sie weder Jude noch Italiener, und ich auch keins von Beiden bin, so werden wir schon zusammenkommen." Dann bestimmt er unter dem 15. Januar 1801 (wahrscheinlich hat Hofmeister nicht bieten wollen) den Preis des Septuor, der ersten Symphonie und einer grossen Solo-Sonate in vier Sätzen (es ist die aus Bdur, Op. 22) auf 20 Dukaten für jedes Werk, das Honorar für das erste Konzert auf 10 Dukaten. „Ich verstehe mich (fährt er dann fort) auf kein anderes Geld, als Wiener Dukaten: wieviel das bei Ihnen Thaler in Golde macht, das geht mich nichts an, weil ich wirklich ein schlechter Negoziant und Rechner bin. Nun wäre das saure Geschäft vollendet. Ich nenne das so, weil ich wünschte, dass es anders in der Welt sein könnte. Es sollte ein Magazin der Kunst existiren, wo der Künstler seine Kunstwerke nur hinzugeben hätte, um zu nehmen, was er brauchte. So muss man noch ein halber Handelsmann dabei sein, und wie findet man sich darin! du lieber Gott! das nenn' ich noch einmal sauer!"

Die Hauptsache war immer das Schaffen. Und hier liess es Beethoven an nichts fehlen.

Man muss nur nicht seine Werke nach der Zahl derselben mit denen Bachs und Händels oder auch seiner nächsten Vorgänger vergleichen. Jene Alten hatten einen stets sichern Anhalt am gegebnen

Wort und den bestimmten Ansprüchen und Formen des Kirchendienstes, der namentlich Bach die grössere Reihe von Aufgaben stellte; auch war ihr Orchester nicht so tief und vielgestaltig vom Geiste durchdrungen, wie das Beethovens und seiner Vorgänger. Diese wiederum hatten für ihre Instrumentalmusik meist ein einfacheres Ziel, mithin einfachere Arbeit. Beethoven dagegen, hauptsächlich mit Instrumentalmusik beschäftigt, ohne äussern Anhalt, weit über das Ziel seiner Vorgänger hinausdringend und seiner Instrumentalmusik einen ganz neuen und tiefen Charakter verleihend, dazu mannigfaltigerer, reicher ausgeführter Formen und Orchestration bedürfend, musste für jedes solche Werk weit mehr Zeit und Geisteskraft aufwenden. Dazu kam eine grosse Gewissenhaftigkeit, die sich nirgends genugthat, bei jedem Gedanken immer tiefer einzudringen nöthigte (was ohnehin in seiner Natur und Bestimmung lag) und bei so vielen Werken auch nicht eine einzige Nachlässigkeit gestattet, sondern jedes seiner Bestimmung gemäss hat vollenden lassen.

Sodann muss man nicht bei den Werken stehen bleiben, die, als solche bezeichnet, herausgekommen sind. Man muss die Kompositionen zuzählen, die nicht unter Opuszahlen, sondern numerirt oder auch ohne Nummern herausgekommen sind.

Eine besondere Reihe von Arbeiten ist bei dieser Rechnung in Erwägung zu ziehen: wohl möglich, dass nicht alles in dieselbe Gehörige bekannt und unter die Werke gesetzt ist: die Arrangements eigner Werke für andre Instrumente, von Beethoven selbst verfertigt, die hier ein für allemal in Betracht gezogen werden. Der Katalog*) ergiebt Folgendes:

Das **Cmoll-Trio** Op 1 ist zum Quintett für zwei Violinen, zwei Bratschen und Violoncell 1817 umgearbeitet und als Op. 104 herausgegeben 1819 (chron. Verz. 36).

Das **Trio** Op. 3 von 1797 ist als Sonate für Piano und Violoncell als Op. 64 erschienen 1807 (chron. Verz. 21).

---

*) Nach Ries' Angabe hat Beethoven selber nur

1. Das Septuor als Violinquintett,
2. dasselbe als Klaviertrio, als Op. 38 erschienen,
3. das Quintett Op. 16 als Klavierquartett,
4. das Violinkonzert Op. 61 als Klavierkonzert eingerichtet. Zahlreiche andre Sachen hat Ries eingerichtet, Beethoven nur durchgesehen und, wie Ries berichtet, Bruder Kaspar Karl (von dem wir noch mehr hören werden) unter Beethovens Namen verkauft.

Das **Streich-Quintett** Op. 4 ist eine Umarbeitung des erst nach Beethovens Tode als Op. 103 1834 erschienenen Oktetts für Blasinstrumente und erschien 1797 (chron. Verz. 30 u. 46).

Dasselbe **Quintett** ist als Sonate für Piano, Violin und Violoncell als Op. 63 herausgegeben 1807.

Die **Serenade** Op. 8 ist als Notturno für Piano und Bratsche als Op. 42 herausgegeben 1804 (chron. Verz. 31).

Das **Quintett** Op. 16 ist als Quatuor für Piano, Violin, Bratsche und Violoncell eingerichtet 1810 oder 1811 erschienen (chron. Verz. 61).

Das **Septuor** Op. 20 ist als Trio für Piano, Klarinette „oder" Violin und Violoncell als Op. 38 erschienen 1805 (chron. Verz. 80); vorher schon als Streichquartett 1802?

Die **D dur-Symphonie** Op. 36 ist als Trio für Piano, Violin und Violoncell, wohl von Ries eingerichtet und von Beethoven durchgesehen, 1807 erschienen.

Von dem grossen Ballet **Prometheus** Op. 43 ist ein Kavierauszug erschienen 1801.

Das eigentlich Bemerkenswerthe ist, wie schon oben gesagt, dass Beethoven, der bei seiner Instrumentation so specifisch genaue Farben zu wählen gewohnt war, sich zu Einrichtungen seiner eignen Werke für andre Instrumente herbeigelassen; weniger auffallend wäre es gewesen, hätte er fremde Werke eingerichtet. Allein er hatte sich einmal für dieses Zugeständniss entschieden, — „das Uebersetzen ist eine Sache, wogegen sich heut zu Tage ein Autor vergeblich sträuben würde," schreibt er am 30. Oktober 1802 in der Wiener Zeitung, in einer „Nachricht" an das Publikum — belobt auch gelegentlich Hofmeister*) um die Herausgabe Mozartscher Arrangements.

*) „Die Uebersetzung (schreibt er ihm am 22. April 1801) der Mozartschen Sonaten in Quartette wird Ihnen Ehre machen und auch gewiss einträglich sein. Ich wünschte selbst hier bei solchen Gelegenheiten mehr beitragen zu können, aber ich bin ein unordentlicher Mensch und vergesse bei dem besten Willen Alles . . . . Recht hübsch wäre es, wenn der Herr Bruder auch nebst dem, dass Sie das Sextett so herausgäben, dasselbe auch für Flöte, z. B. als Quintett arrangirten. Dadurch würde den Flötenliebhabern, die mich schon darum angegangen, geholfen, und sie würden daran wie die Insekten herumschwärmen und davon speisen." — Mozartsche Sonaten und Quartettsatz! wie weit von einander entlegen! Aber das vergass er; Musik, Musik sollte vor Allem gemacht werden, viel, für Alle; Allen sollte dargeboten werden, auch den Flöten-Insekten. Das war der nächste wohlwollende Gedanke; weder die höhern Rechte der Kunst, noch eigner Vortheil sprach hier mit, nur das wohlwollende Vergnügen, Allen zu spenden.

Zu diesen Arbeiten muss man, um Beethovens Tagewerk richtig zu würdigen, ausser dem Zeitaufwande für Konzerte und Privatmusik (dem er sich nicht entziehen konnte) die eben so unvermeidliche Unterrichtslast rechnen. Dass er von Jugend auf nur höchst ungern unterrichtete, wissen wir. Demungeachtet nahm er solche Verpflichtungen, wenigstens in der Wiener Periode, sehr gewissenhaft, wenngleich er oft, in Arbeiten höherer Ordnung vertieft, die Schüler ferngehalten haben mag.

Beides hat Ferdinand Ries an sich erfahren, der Sohn jenes Bonner ersten Violinisten, von dem S. 11 die Rede gewesen. Ries kam, siebzehn Jahre alt, im Jahr 1801, wie Thayer überzeugend nachweist, nach Wien, als der „Christus" seiner Vollendung nahte. Er überreichte einen Empfehlungsbrief seines Vaters, der sich der Mutter in ihrer letzten Krankheit hülfreich erwiesen hatte. Beethoven sagte dem jungen Ankömmling: „Ich kann Ihrem Vater jetzt nicht antworten; aber schreiben Sie ihm, ich hätte nicht vergessen, wie meine Mutter starb. Damit wird er schon zufrieden sein." Und er hielt Wort. Er unterrichtete den ihm Anvertrauten auf das Sorgfältigste, liess ihn Sätze oft zehnmal wiederholen, bis er zufrieden sein konnte; die letzte Variation Op. 34 musste Ries siebzehnmal fast ganz vollständig vortragen. Allerdings überliess er den Schüler bei dringlichen Arbeiten sich selber, ohne sonderlich nach ihm hinzuhören, dafür verlängerte er die Lehrstunden, wenn es nöthig schien, auf das Doppelte der Dauer. In diesen Lektionen erwies denn auch die vorzugsweise dem Geistigen zugewandte Richtung Beethovens ihren Einfluss. Gegen Fehler der Technik oder Bravour war er nachsichtig, gegen Fehler im Ausdruck leicht aufgebracht; jenes, meinte er, sei Zufall, dies Mangel an Kenntniss, Gefühl, Achtsamkeit Was die musikalische Pädagogik hierzu sagt, kann unbeachtet bleiben; der Charakter Beethovens spricht sich darin aus. Er selber „pudelte oft, sogar öffentlich," erzählt Ries, der übrigens das Glück gehabt hat, sich seinem Meister in dessen letzten schweren Jahren dankbar erweisen zu können.

Ebenso gewissenhaft hat es Beethoven mit dem Unterricht des Erzherzogs Rudolf genommen Wie schwer gleichwohl die Last dieses Unterrichts auf ihn drückte, haben wir bereits S. 130 von ihm selber vernommen. Der vornehme Dilettant wollte auch komponiren (es sind von ihm grosse Variationen über ein Beethovensches Thema von 4 Takten erschienen), nicht blos spielen. Seinem Talent und den auftauchenden Stimmungen, wie sie auch gewesen sein

mögen, traten die erzherzöglichen und klerikalen Geschäftigkeiten, die Hofverhältnisse mit ihren Courtagen, Aufwartungen und sonstigen Ansprüchen, kurz dieses ganze zerstreuende, innerlich leere, von innen heraus erkältende, aller Stille, Sammlung, aller Erhebung zum Ideal widerstrebende Leben in den Weg. War endlich eine Zwischenzeit der Musse und Stille erhascht, so musste der verdreifachte Beistand Beethovens ersetzen und ergänzen, was gefehlt, oder in diesem Lebensgetümmel verloren gegangen war. Das zehrte dann wieder an Beethoven, raubte ihm Stille und Sammlung des Gemüths und Stimmung, die Bedingungen künstlerischen Schaffens. Denn der Künstler kann nicht in beliebigen Stunden werkeln; er muss in sich ruhen, dass das neue Leben keime und gesund wachse, nicht verkomme, nicht im Gedränge hastig hervorgetrieben werde. — Zum Glück für Beethoven und uns waren das nur leidige Ausnahmszeiten.

Besonders zum Glück für ihn. Er für sein tief-innerlich Werk bedurfte vor Andern der Stille und freier Zeit und des Lebens im Freien; er brachte daher vor Allem die gute Jahreszeit vom Frühjahr bis zum Spätherbst auf dem Lande zu. Ueber seine Lebenseinrichtung giebt sein trotz aller Irrthümer, die ihm begegnet sind, verdienstvoller Biograph Schindler befriedigende Auskunft, der nur wenig aus andern Quellen zuzusetzen ist.

Beethoven pflegte im Winter und Sommer mit Tagesanbruch aufzustehen und sogleich an den Schreibtisch zu gehn. Von da arbeitete er bis zwei oder drei Uhr, der Zeit seines Mittagstisches, nur dass er dazwischen frühstückte, auch ein- oder zweimal auf eine halbe oder ganze Stunde ins Freie lief, um innerlich weiter zu arbeiten. Diese plötzlichen Ausflüge wurden weder durch Kälte noch Wärme, weder durch Regen noch Sonnenschein gehindert; daher kam er jeden Herbst sonnverbrannt wie ein Winzer vom Lande zur Stadt zurück. Gleich nach Tische machte er, wenn er sich in Wien aufhielt, seine gewöhnliche „Promenade" einige Mal rund um die Stadt herum, gleichviel, ob Regen oder Schnee, Kälte oder Hitze sich entgegenstellten. Nachmittags arbeitete er niemals, Abends nur sehr selten. Nicht einmal mit Korrekturen wollt' er dann noch belästigt sein, die ihm ohnehin die peinlichste Arbeit waren. Lieber schrieb er Noten ab. Am meisten liebte er, zur Zeit der Abenddämmerung am Flügel zu fantasiren, oder auch Violine oder Bratsche zu spielen; beide Instrumente mussten deshalb immer auf dem Flügel bereit liegen. Spätestens um zehn Uhr begab er sich zur Ruhe.

Im Sommer, auf dem Lande, schwärmte er tagelang umher, auch Nachts bei Mondenschein, am liebsten in Wäldern und rauhen Gegenden; einer seiner Lieblingsaufenthalte war die Brühl, eine Gegend von erhabenem Charakter. Bei diesem Umherschweifen kamen ihm dann die Gedanken zu seinen Schöpfungen, oder wurden von ihm weiter ausgebildet. Daher hatte er sich gewöhnt, Notizbücher bei sich zu führen, in denen er, was ihm kam, aufzeichnete. Währenddessen vergass er, besonders in den spätern Jahren, wo er mehr in sich gekehrt als in der Aussenwelt lebte, zum grossen Verdruss seiner Haushälterin nur zu oft, zur Mahlzeit heimzukehren, speiste dann, wenn er endlich inne ward, dass die Zeit verpasst sei, im ersten besten Gasthause, wohl gar vergessend, dass daheim geladene Freunde seiner und des Mahles warteten. Oft, wenn er sich, um zu notiren, niedergelassen, — einer dieser Poetensitze, auf dem er über das Oratorium Christus und Leonore gesonnen, ist von Schindler bezeichnet: es ist im Walddickicht des Schönbrunner Hofgartens auf der Anhöhe eine Eiche, die sich zwei Fuss über der Erde in zwei Hauptäste theilt, — springt er auf und eilt weiter, ohne gewahr zu werden, dass er seinen Hut hat liegen lassen. Denn er lebt nur in seinen Werken.

Ganz bestimmt weiset Ries die Frucht eines solchen Ausflugs nach. „Bei einem Spaziergang (erzählt er), auf dem wir uns so verirrten, dass wir erst um acht Uhr nach Döbling, wo Beethoven wohnte, zurückkamen, hatte er den ganzen Weg über für sich gebrummt oder theilweise geheult, immer herauf oder herunter, ohne bestimmte Noten zu singen. Auf meine Frage, was es sei, sagte er: da ist mir ein Thema zum letzten Allegro der Sonate eingefallen. Als wir in's Zimmer traten, lief er, ohne den Hut abzunehmen, an's Klavier. Ich setzte mich in eine Ecke, und er hatte mich bald vergessen. Nun tobte er wenigstens eine Stunde lang über das neue, so schön dastehende Finale. Es war das der Sonate Op. 57."

Mag uns hier, wo wir der Persönlichkeit des Künstlers so nahe getreten sind, Schindler auch noch Einzelheiten zur Ausstattung des Anblicks liefern.

Baden und Waschen im kalten Wasser gehörte zu den nächsten Bedürfnissen. Ging er während der Arbeit nicht aus, um sich wieder zu sammeln, so stellte er sich, nicht selten im tiefsten Negligé, an das Waschbecken, goss einen Krug Wasser nach dem andern auf die Hände, „brummte oder heulte" abwechselnd dabei

(denn singen konnte er nicht) ohne zu merken, dass er bereits wie eine Ente im Wasser stehe, durchschritt dann wieder mit furchtbar rollenden Augen oder ganz stierem Blick und doch scheinbar gedankenlosem Gesichte (in welchem sein Bart öfters eine abschreckende Länge erreicht hatte) einigemal das Zimmer, trat dann und wann an den Schreibtisch, um Notirungen zu machen, und trieb dann das Waschen und Heulen wieder weiter. So lächerlich solche Scenen immer waren, so durfte es doch niemand merken lassen, noch weniger ihn in dieser nassen Begeisterung stören, denn es waren dies Momente, oder richtiger, Stunden der tiefsten Meditation."

Auch als Getränk war ihm frisches, klares Brunnenwasser unentbehrlich; er trank es oft unmässig vom Morgen bis zum Abend. Nächstdem gehörte der Kaffee für das Frühstück zu seinen dringendsten Bedürfnissen. Er bereitete ihn häufig selber und verfuhr dabei mit wunderlicher Gemessenheit. Das übliche blecherne Mass schien ihm zu ungenau; er zählte für jede Tasse, besonders wenn er Gäste hatte, 60 Bohnen selbst ab, mit einer Genauigkeit, wie bei keinem andern Geschäfte. Bei Tische war er weniger wählig, am Abendtische sehr leicht zufriedengestellt; ein Teller Suppe, ein Rest vom Mittag genügten. Von allen Weinen war ihm Ofener Gebirgswein der zusagendste. Unglücklicherweise war er aber kein Weinkenner; ihm mundeten gerade die verfälschten Weine am besten. Sie richteten dann in seinem ohnehin geschwächten Unterleibe viel Unheil an, und dagegen half kein Warnen, weil er nicht zu unterscheiden wusste. Auch ein gutes Glas Bier und die Tabakspfeife wurden nicht verschmäht; dabei nun durften aber die politischen Zeitungen nicht fehlen, besonders die Augsburger Allgemeine, die ihm überhaupt viel Zeit wegnahm.

Diese Genüsse führten ihn, auch noch in den letzten Jahren, in Gasthöfe und Kaffeehäuser, deren er stets ein bestimmtes wählte, und zwar ein solches, das einen hintern Ausgang hatte. Hier konnte man ihn am leichtesten sehn, wiewohl er sich da mit Fremden nur höchst selten in eine kurze Unterhaltung einliess. Sobald das letzte Zeitungsblatt durchlaufen war, zog er sich eiligst durch die Hinterthür zurück.

Das Verhängniss.

In dieses harmlose, nur der Kunst geweihte Leben schlich sich gespensterhaft, unmerklich aus dem Dunkel hervortretend und unabwehrbar ein Geschick, das für den Musiker das schrecklichste, ja vernichtend erachtet werden müsste, auch für jeden andern Musiker es gewesen wäre. Wir haben dieses Geschickes vorgreifend schon erwähnen müssen.

Beethovens Gehör schwand.

Der Nerv, der dem Musiker natürlicher Lebensquell für seine Kunst und eingeborner Richter bei seinen Arbeiten ist, der vertrocknete. Wahrscheinlich begann diese Krankheit schon Ende der neunziger Jahre.

Die erste Kunde davon giebt Beethoven selbst in seinem Brief an Wegeler vom 29. Juni 1801. . . . . „Nur hat der neidische Dämon, meine Gesundheit, mir einen schlechten Stein in's Beet geworfen: mein Gehör ist seit drei Jahren immer schwächer geworden . . . . . Ich kann sagen, ich bringe mein Leben elend zu. Seit zwei Jahren fast meide ich alle Gesellschaften, weil mir nicht möglich ist, den Leuten zu sagen: ich bin taub. Hätte ich irgend ein anderes Fach, so ging's noch eher; aber in meinem Fach ist das ein schrecklicher Zustand; dabei meine Feinde, deren Zahl nicht gering ist, — was würden diese dazu sagen! Um Dir einen Begriff von dieser wunderbaren Taubheit zu geben, so sage ich Dir, dass ich mich im Theater ganz dicht am Orchester anlehnen muss, um den Schauspieler zu verstehen. Die hohen Töne von Instrumenten, Singstimmen, wenn ich etwas weit weg bin, höre ich nicht; im Sprechen ist es zu verwundern, dass es Leute giebt, die es niemals merkten; da ich meine Zerstreuungen hatte, so hält man es dafür. . . . . Ich habe oft schon — mein Dasein verflucht; Plutarch hat mich zu der Resignation geführt. Ich will, wenn's anders möglich ist, meinem Schicksal trotzen, obschon es Augenblicke meines Lebens geben wird, wo ich das unglücklichste Geschöpf Gottes sein werde."

Und dann bittet er, von diesem seinem Zustande Niemand etwas zu sagen.

In jenem andern Briefe vom 16. November 1801, in dem er so glückvoll von seiner Liebe spricht, stellt sich das Unglück dicht

neben jenes heitere Bild. „Du kannst es kaum glauben, wie öde, wie traurig ich mein Leben seit zwei Jahren zugebracht; wie ein Gespenst ist mir mein schwaches Gehör überall erschienen, und ich floh die Menschen, musste Misanthrop erscheinen, und bin's doch so wenig . . . . Glaub' nicht, dass ich bei Euch glücklich sein würde. Selbst Eure Sorgfalt würde mir wehe thun, ich würde jeden Augenblick das Mitleiden auf Euren Gesichtern lesen und würde mich nur noch unglücklicher fühlen. — Jene schönen vaterländischen Gegenden, was war mir in ihnen beschieden? Nichts als die Hoffnung auf einen bessern Zustand; er wäre mir geworden — ohne dieses Übel! O die Welt wollte ich umspannen, von diesem frei. . . . . Wäre mein Gehör nicht, ich wäre nun schon lange die halbe Welt durchreiset, und das muss ich. Nur halbe Befreiung von meinem Übel, und dann — als vollendeter reifer Mann komme ich zu Euch, erneuere die alten Freundschaftsgefühle. So glücklich, als es mir hienieden beschieden ist, sollt Ihr mich sehen, nicht unglücklich; nein, das könnte ich nicht ertragen. Ich will dem Schicksal in den Rachen greifen; ganz niederbeugen soll es mich gewiss nicht.*)"

---

*) Das sogenannte Fischhoff'sche Manuskript — eine zum Theil werthvolle und glaubwürdige, im Jahre 1827 als Grundlage einer authentischen Biographie veranstaltete, jetzt auf der Kgl. Bibliothek zu Berlin aufbewahrte Sammlung von Copien nach Notizen und Urkunden, die sich in Beethovens Nachlass fanden — erzählt, im Sommer 1796 sei Beethoven einst ganz erhitzt nach Hause gekommen, habe Thür und Fenster aufgerissen, den Rock abgeworfen und sich so der Zugluft ausgesetzt. Dies habe eine Krankheit zur Folge gehabt, deren Stoff sich auf die Gehörnerven geworfen und den Grund zur Taubheit gelegt. Ob diese Mittheilung gegründet sei, kann nach so langer Zeit schwerlich ermittelt werden; sie giebt sich selbst nicht als zuverlässig, sondern als blosse Muthmassung; denn es wird eine zweite Vermuthung zugefügt: Die allzugrosse Reizbarkeit (Anreizung) des Gehörs könne, wie bei Naumann, die Taubheit zur Folge gehabt haben.

Ferner wird erzählt, es sei am St. Stephan ein Geistlicher in der Heilung von Gehörleiden sehr glücklich gewesen und Zmeskall habe Beethoven dafür gewonnen, sich der Behandlung zu unterziehen; bald aber sei es Beethoven überdrüssig geworden, täglich zu dem Priester zu gehn und sich den nöthigen Einträufelungen zu unterwerfen, ohne günstige Folgen wahrzunehmen. So sei denn die Behandlung abgebrochen worden.

Auch hier ist aus solcher Zeitferne nicht zu beurtheilen, ob die Behandlung (durch einen Geistlichen!) Zutrauen verdient und Beethoven aus einer bei seinen dringlichen Arbeiten begreiflichen Ungeduld gefehlt hat, oder nicht. Jedenfalls ändern alle diese Vorgänge nichts an dem Furchtbaren seines

Wie dies tapfere Gemüth gekämpft hat gegen ein für jeden Menschen entsetzliches, für den Musiker, den Ohrmenschen, unfassbares Geschick, wie bald da, bald dort ihm ärztliche Hülfe geboten wird, wie jede Hoffnung, eine nach der andern, unter dem Hauche des leise heranschleichenden Elends welkt, wie er von der Hoffnung zu neuen, ihn beschämenden Enthüllungen der Wahrheit, von Ermannung zur Verzweiflung schwankt und dennoch, seinem Vorsatze treu, nur Schritt für Schritt weicht, nur das unvermeidlich Verlorne oder Versagte aufgiebt: das muss Jeden, der von den Prüfungen der Menschenkraft und von dem gewöhnlichen Mass dieser Kraft eine richtige Vorstellung hat, mit Bewunderung und Ehrfurcht erfüllen.

Zunächst verscheucht ihn die Scham, in seinem Berufe gleichsam verneint zu sein, — ein Gefühl, das sich nicht wegphilosophiren liess, — aus der Gesellschaft, verzichtet er auf das Wiedersehn der lieben Heimath und der Freunde seiner Jugend, muss er den Kunstreisen entsagen, die für Ruf und Lage des Musikers so wichtig sind. Ob nicht diese Hemmung ihn einige Zeit von dem Gedanken an Opernkomposition fern gehalten, wer kann das wissen? Wie will auch ein Taubgewordener, abgeschlossen vom Verkehr mit Menschen und von der Beobachtung des Singpersonals, Opern in Scene setzen? Beethoven selbst, als viel später der General-Intendant der Berliner Theater, Graf Brühl, ihn einladet, eine Oper für Berlin zu schreiben, verlangt, nach Berlin berufen zu werden, um sich besser nach den dortigen Singkräften zu richten; er hatte über der Zuträglichkeit der Sache das unüberwindliche Hinderniss vergessen.

Selbst den harmlosen Naturgenuss vergiftet das hämische Schicksal. Im Jahre 1802 war's; da erging sich Beethoven im Geleit seines jungen Schülers Ries in der anmuthigen Flur bei Wien, Beiden die Seele ganz offen und erhellt vom milden Einfluss der Natur. Ries, in jugendlicher Unüberlegtheit, macht den geliebten Meister aufmerksam, wie artig der Hirtenknabe dort auf der selbstgeschnitzten Pfeife von Fliederholz in die Wiesen und Büsche hineinflöte, als müsse die Natur selber ihr Liedlein dazu geben. Beethoven lauscht und lauscht immer gespannter wohl eine halbe Stunde lang,

---

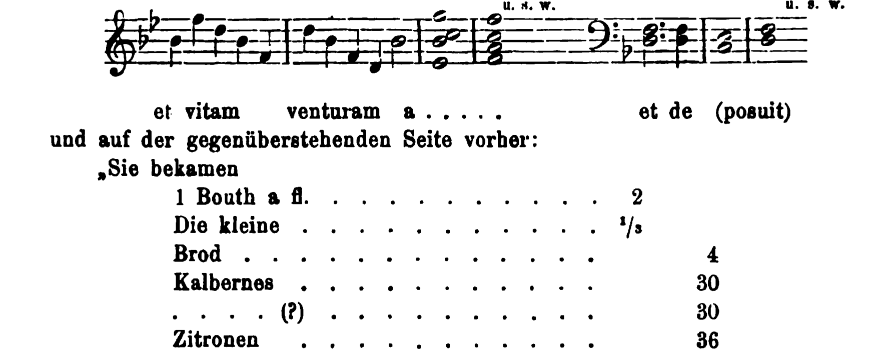
Schicksals, und die Folgen so kleiner Fehltritte — wenn sie überhaupt stattgefunden — stehen so ganz ausser Verhältniss mit letztern, dass diese gar nicht in Rechnung kommen dürfen. Die Grösse des Unglücks besteht ganz unvermindert fort.

ohne etwas zu vernehmen. Umsonst ist es, dass Ries, der seinen Fehlgriff gewahr wird, ihn versichert, er höre auch längst nichts mehr, der Knabe müsse aufgehört haben; Beethoven wird in sich gekehrt, „ausserordentlich still und finster.“ Trüb und bang ist der Rückweg in die einsame Wohnung.

Dann lösen sich, einer nach dem andern, die Fäden, die Menschen gesellig an einander knüpfen. Mit Tauben ist schwer verkehren, weil man sich ihnen schwer verständlich macht.*) Sie aber lauschen

*) Eine eigenthümliche Folge hatte später diese Erschwerung des mündlichen Verkehrs: Beethoven legte „Konversationshefte“ an, in denen die mit ihm Unterhandelnden ihre Fragen und Begehren schriftlich eintrugen, bisweilen — aber sehr selten — auch er die Antworten. Diese letzteren sind eben so viel von Beethoven selber herrührende Urkunden. Aber auch die nicht von ihm schriftlich beantworteten Anfragen oder Vorträge lassen öfter auf den Inhalt der Unterredung und Beethovens Meinung schliessen, so dass diese Konversationshefte allerdings eine Quelle für die Biographie Beethovens sind. Solcher Hefte (Oktavformat) finden sich 136 mehr oder weniger starke im Besitze der Berliner Bibliothek, aus den Jahren von 1819 bis 1827. Sie sollen 1810 oder 1812 begonnen, die früheren aber verloren sein. Leider ist das vorherrschend verwandte Schreibmaterial weicher Bleistift auf sehr grobem Papier, so dass ein Theil der Schrift schon jetzt bis zur Unkenntlichkeit oder doch Zweifelhaftigkeit verwischt ist; einige Sätze von Beethovens Hand sind mit Bleistift geschrieben, aber mit Tinte überzogen.

Der Inhalt folgt natürlich ohne alle Fachgliederung dem ganz zufälligen Verlaufe der Anfragen und Ansprachen, bisweilen im launigsten Spiel des Wirrsals, das wir Leben nennen. So findet sich in einem Hefte des Jahres 1819 auf der einen Seite, man weiss nicht, aus welchem Anlass geschrieben, eine Notirung aus der Messe:



und auf der gegenüberstehenden Seite vorher:

„Sie bekamen

1 Bouth a fl.	2	
Die kleine	1/3	
Brod		4
Kalbernes		30
. . . . (?)		30
Zitronen		36
Austern	4	48
	9 —	28,“

als hätte ein naturphilosophischer Puck die Ursachen mit der Wirkung in Bilanz gestellt. Schlimmer ist, dass fast überall die Namen der Schreiber

gespannt und bleiben dennoch unsicher des Vernommenen, missverstehn, werden irre an dem, was vor ihren Augen verhandelt wird, irr' am Sinn' und der Gesinnung. Der Argwohn schleicht sich ein in das vorher so arglose Gemüth und nistet fest, von innen es verfinsternd; Argwohn, Misstrauen, Reizbarkeit, jähzornig Aufwallen sind das Geleit der Taubheit. „Sie glauben nicht," schreibt Beethovens treuer Freund, Stephan von Breuning, am 13. November 1804 an Wegeler, „welchen unbeschreiblichen Eindruck die Abnahme seines Gehörs auf Beethoven gemacht hat. Denken Sie sich das Gefühl, unglücklich zu sein, bei seinem heftigen Charakter; dabei Verschlossenheit, Misstrauen oft gegen seine besten Freunde, in vielen Dingen Unentschlossenheit. Grösstentheils, nur mit wenig Ausnahmen, wo sich sein ursprünglich Gefühl ganz frei äussert, ist der Umgang mit ihm eine wirkliche Anstrengung, da man sich nie sich selbst überlassen kann."

Hier also sehen wir den Quell, aus dem so viel Unruhe, Misskennung, verletzende Uebereilung und Reue und Schmerz in ein von Grund aus offnes und wohlwollendes Herz fliessen sollten. Aeusserlich frei, ging Beethoven innerlich gefangen in der für ihn stummgewordenen Welt einher, in der er, künstlerisch in sich gekehrt, ohnehin fremd geblieben war. Seine Arglosigkeit selbst trug neuen Stoff in dies streitvolle Dasein; denn sie machte ihn leichtgläubig, dem vertrauend, der gerade zu ihm sprach. Seine erprobtesten Freunde — klagen unverdächtige Zeugen — können durch Unbeglaubigte, Unbekannte bei ihm verläumdet werden. Dem Beargwöhnten macht er dann keinen Vorwurf, verlangt er keine Erklärung ab, aber er zeigt ihm auf der Stelle die tiefste Verachtung. Der wusste nun gar nicht, woran er mit ihm war, bis die Sache, meistens zufällig, sich aufklärte. Dann freilich suchte Beethoven sein Unrecht so schnell als möglich wieder gut zu machen und war unerschöpflich in Reue und Versöhnung des Verletzten. So lange dieser Argwohn, den man geradezu Gehörkrankheit nennen möchte, sich nicht einmischte, war er seinen Freunden unerschütterlich treu; sie konnten in allen Bedrängnissen auf seine Theilnahme, soweit er zu helfen vermochte, auf seine thätige Hülfe unbedingt rechnen.

Ihm selber kehrte in so tiefer Bekümmerniss der Gedanke an

---

fehlen, wo nicht etwa Schindlers wohlthätige Hand sie zugesetzt, oder Inhalt und Handschrift sie ergeben.

Selbstmord öfter zurück. So schreibt er am 2. Mai 1810 an Wegeler: . . . . „Doch ich wäre glücklich, vielleicht einer der glücklichsten Menschen, wenn nicht der Dämon in meinen Ohren seinen Aufenthalt aufgeschlagen. Hätte ich nicht irgendwo gelesen, der Mensch dürfe nicht freiwillig scheiden von seinem Leben, so lange er noch eine gute That verrichten kann, längst wär' ich nicht mehr — und zwar durch mich selbst.“ — Wie nun aber bei allen Menschen das Gemüth sich aus jeder hohen Spannung in den Gegensatz zu retten sucht, so schlugen auch bei Beethoven die trüben und verzweifelten Stimmungen plötzlich in Ausbrüche seltsamer, oft kindischer Lustigkeit um. Darin war er, in schallend Gelächter ausbrechend, eben so lärmend, wie vielleicht unmittelbar zuvor im Schelten; Zorn und Lustigkeit traten in dieser kräftigen Natur gleich stark hervor und wechselten aprilartig.

Auch in seine Kunst verfolgte ihn das Verhängniss. Hier aber konnte es störend nur in die Vorhöfe dringen.

Es untergrub allmählich sein Spiel, da hierbei nicht die blosse Vorstellung ausreicht, sondern das wache Ohr die Ausführung leiten und jeden Moment bestimmen muss. Er übte ohnehin nun nicht mehr fort und überliess in Gesellschaften und Konzerten lieber Andern, namentlich seinem Schüler Ries (der aber nur bis 1805 in Wien blieb) die Ausführung seiner Werke. In der letzten Zeit wirkte sein Spiel mehr peinlich als erfreuend. Da er nicht mehr hört, so spielt er nicht mehr deutlich; die Linke legt sich bald der Breite nach auf die Tasten und verdeckt mit tiefsummendem Durcheinanderschall, was die Rechte oft allzu zart ausführt, bald überbietet er, im Durst etwas zu hören, die Kraft des Instruments und sprengt die Saiten reihenweis. Vergebens verfertigte der geschickte Instrumentenmacher Graff für Beethoven einen Schalldeckel, der die Tonwellen zusammengefasst in sein Ohr leiten sollte.*) Der Tod war im Ohre.

*) In einem Skizzenbuche, dem sogenannten Petterschen, das Beethoven etwa im Jahre 1812 im Gebrauch hatte, findet sich mitten unter Entwürfen zu Kompositionen die Bemerkung: „Baumwolle in den Ohren am Klavier benimmt meinem Gehör das unangenehm Rauschende.“ Das Ohrenleiden war also ein doppeltes. Es bestand nicht nur in Schwerhörigkeit, die sich allmählich bis zur Taubheit steigerte, sondern auch in krankhafter Reizbarkeit des Gehörnervs, die sich der subjektiven Empfindung als Summen und Rauschen bemerkbar machte.

Das Uebel störte auch mehr und mehr seine Direktion.

Ohnehin hatte er nicht Gelegenheit gehabt, sich dafür zu vervollkommnen; das ist ohne fortgesetzte Bethätigung an einem bestimmten Orchester oder Chor nicht erlangbar. Er nun vollends, mit reizbarem Gefühl für jeden Zug seines Werkes, konnte nicht die Ruhe finden, die zum allmählichen Zurechtrücken einer Ausführung gehört Nur in sein Werk vertieft, wollte er den Vortrag gleich durch seine Bewegungen lenken, schlägt bei starken Accenten gelegentlich auf Nebentakttheilen nieder, drückt sich beim Diminuendo zusammen, verlängert sich beim Crescendo, steht bei dem Tutti hochaufgerichtet auf den Zehen, mit beiden Armen wellenmässig rudernd, wie zu den Wolken emporschwebend, Alles an ihm in regster Thätigkeit.

Nun hinderte ihn obenein die allmählich wachsende Harthörigkeit, der Ausführung genau zu folgen. Die Ungewissheit, ob dieser, jener Eintritt wirklich erfolgt sei, das Hinhorchen danach brachte unabsichtliche Zögerung oft in solche Stellen, wo man dem Orchester den Zügel schiessen lassen muss, und Schleppen oder Schwanken in die Ausführung, nicht selten auch unangenehme Verstimmung zwischen Direktor und Orchester hervor, das ohnehin an den Neuheiten der Werke, an dem plötzlichen Taktwechsel und unerwarteten Eintritten genug Anlass hatte, aufzumerken. Selbst Ries, der dem Meister so nahe stand, hielt in der Probe der Eroica den Eintritt des Horns vor dem dritten Theil des ersten Satzes für verfrüht und rief unwillkürlich laut aus: das klingt ja infam falsch! — wofür er, wie er sagt, beinah eine Ohrfeige davongetragen hätte. Soviel wie möglich that übrigens Beethovens Gutmüthigkeit im Verein mit dem hohen Ansehn, in dem er als Komponist stand, die gute Stimmung zu erhalten oder wiederherzustellen. Wurde bei unerwartetem Taktwechsel umgeworfen, so brach er in ein dröhnend Gelächter aus und rief wohl: „Ich hab' es gar nicht anders erwartet und mich darauf gespitzt, so bügelfeste Ritter aus dem Sattel zu heben.“ Gingen aber die Musiker auf seine Idee mit Feuer ein, so fühlte er sich beglückt, rief ihnen ein donnerndes Bravi tutti! zu und gab auf dies Verständniss der Kunstgenossen mehr, als auf den Beifall des Publikums.

Ist das Uebel wirklich ohne Einfluss auf seine Kompositionen geblieben, nicht in das Heiligthum, nur in die Vorhöfe gedrungen? —

Der um französische und belgische Musikpflege und litterarisch allgemein verdiente Fétis und nach ihm Oulibicheff sind der

Meinung: Beethoven habe allmählich in seiner Taubheit die klare Erinnerung und Vorstellung von den Tonverbindungen und Wirkungen verloren und sei deshalb zu all diesen „Harmoniewidrigkeiten" gekommen, die „ausserhalb der Grammatik" (regelwidrig) seien, zu diesen Antizipationen, die der russische Dilettant wohlgemuth als hässliches Miauen, Uebelklänge, um das wenigst empfindliche Ohr zu zerreissen (de miaulement odieux, de discordance à déchirer l'oreille la moins sensible) bezeichnet*). Es kommt hier nicht darauf an, diese Auffassung zu erörtern, die den geistigen Inhalt und die Triebfedern ganz bei Seite lässt, welche Beethoven'sche Gestalten aus der Idee des Werkes heraus mit innerer Nothwendigkeit lenken, um ihn nach dem an Mozart und den Italienern gebildeten Geschmack (Oulibicheff) und nach den Regeln der alten Schule (Fétis) zu messen, die insgesammt ihren letzten Grund in dem Streben nach sinnlichem Wohlgefallen oder äusserlicher „Einfachheit und Mannigfaltigkeit" (wie das alte ästhetische Stichwort lautet) haben. Die Ansicht lässt sich ohnedem aus den Werken selbst vollständig widerlegen. Wie man nämlich über die spätern und letzten Werke auch urtheilen, wie empfindlich man sich auch gegen jene vermeintlichen Anstössigkeiten erweisen möge, so ergiebt sich doch, dass dicht daneben, oder vielmehr im innigsten Verband mit ihnen ein ganzer überreicher Blütenflor der zartesten, wohlklingendsten melodischen und harmonischen Gebilde — die Sache von diesem untergeordneten Gesichtspunkt angesehn — aufgesprosst ist, ja dass Beethoven nie zuvor so fein und zart gebildet, das heisst aber: innerlich vernommen hat. War er also dessen fähig, lebte das volle Bewusstsein der Tonwelt in ihm fort, so können nicht gleichzeitig jene vermeintlichen Anstössigkeiten den Mangel an diesem Bewusstsein beweisen.

Nicht so gröbliche Antastung hat in Beethovens künstlerischen Organismus dringen dürfen, wie hier auf den ersten flüchtigen Hinblick von einem ganz ungehörigen Standpunkte aus angenommen worden. Man müsste, um hier zuzustimmen, nicht nur den Beethoven vergessen, sondern auch den Künstler überhaupt. Der Tondichter hat sich von der ersten Zeit seiner Entwickelung an mit dem Tonwesen so ganz erfüllt, dass er in Wahrheit für sein Gestalten des äussern Ohres gar nicht mehr bedarf; er hört innerlich, wie der Bildner — wie wir Alle innerlich schauen, bedarf daher auch

*) Biographie v. Mozart Theil 3, S. 268.

bei der Komposition gar nicht des Instruments (vielmehr übt die Zuflucht zu ihm oft einen hemmenden oder irreleitenden Einfluss) und wenn er sich desselben — wohlverstanden blos zur Anregung —, bedient, so kommt auf das leibliche Hören wieder nicht viel an.

In geistiger und künstlerisch wie menschlich begreiflicher Weise nur sollte jenes düstere Geschick seinen Einfluss in den Werken selber äussern.

„Wie ein Gespenst" — so sagt Beethoven selbst — aus der Nacht hervor, nebel- und gifthauchend schleicht das Bewusstsein des tückischen Uebels, man weiss nicht wann und woher, hervor, oft in die heitersten Stunden wie in die herzlichsten Verhältnisse und in die kräftigsten. Aus welcher verhüllten Tiefe des Geistes ist dem Tonbildner die Gestalt des Allegretto in der F dur-Sonate, das Largo in der D dur-Sonate Op. 10, das Trio zum Scherzo im grossen B dur-Trio Op. 97 aufgetaucht? — Aus dem innern Zusammenhang der Werke wüssten wir darauf nicht zu antworten.

Dann noch eine anscheinend nur das Körperliche berührende Bemerkung. Beethoven verliert bei seinem allmählichen Ertauben zuerst die Fähigkeit, hohe Töne zu vernehmen, während die Empfänglichkeit für die Tiefe länger erhalten scheint.*) Naturgemäss; denn die allmähliche Abnahme eines Sinnes trübt zunächst die Deutlichkeit der Eindrücke. Nun ist aber im Tonleben die Tiefe vermöge der langsameren Schallwellen die dunklere Region, aus der sich die je höhern Tonlagen in wachsend-schnelleren Schallwellen je lichter und bestimmter

$$(\underline{C} : \underline{\underline{c}} : \underline{\underline{g}} = 1 : 2 : 3,$$
$$c : c : g = 4 : 8 : 12 \text{ Schwingungen})$$

erheben. Es ist kein willkürlich Gleichniss, sondern Naturwahrheit, wenn wir die Tiefe den Ur-Schall, die Mutter nennen, aus der sich das Tonreich immer höher und reicher auferbaut, so weit, und weiter, als unser Sinn ihm folgen kann. Schwindet der Sinn, so

*) Diese Erscheinung war keine nur Beethovens Gehörkrankheit eigenthümliche. Professor A. Lucae in Berlin hat im Archiv für Ohrenheilkunde (Bd. 15 p. 273 flgde) die Ergebnisse von gerade auf diesen Punkt gerichteten Untersuchungen veröffentlicht; hieraus geht hervor, dass Schwerhörige und fast Taubstumme, während ihnen die höheren Töne und die Sprachlaute längst nicht mehr vernehmlich sind, doch sich die Auffassung der tieferen Töne nicht selten bewahrt haben. „Von 117 vorzugsweise genau untersuchten gebildeten Schwerhörigen," sagt Lucae, „hörten allein 49 (also über 41 Proc.) tiefe Töne (c) noch auffallend gut, während 19 (also über 16 Proc.) diese Töne normal oder nahezu normal wahrnahmen."

verliert er stufenweis diese Folgekraft und sinkt in die dunklere Tiefe zurück, die zuletzt denselben in stillem Brausen umfängt. aus dem die Schallwelt und das Leben des Sinns emporgestiegen war.

Die Hinneigung zu diesem linden Athem der Tiefe nun ist ein hervortretender Charakterzug der Beethoven'schen Komposition, und er wird es immer mehr im Fortschreiten seines Lebens. Der Ur-Schall dröhnt leise fort im Tiefklang seiner Pianoforte-Lagen (im Gellert'schen Liede „die Himmel", in Largo- und Scherzo-Sätzen, in den 33 Variationen), in den tiefen Haltetönen der Hörner und den tiefen Lagen der Bläser (schon in der Prometheus-Ouvertüre, in der B dur-Symphonie, in der Fidelio-Ouvertüre), in der brütenden Stimmhäufung der Pastoral-Symphonie, der neunten, der zweiten Messe; man würde nicht fertig, wollte man die Beispiele vervollständigen.

Dass dies nicht Manier gewesen oder geworden, dass es nicht pathologisch Erzeugniss aus seinem Befinden gewesen, dafür bürgt sein Künstlercharakter und sein durchaus geistiges und charakterkräftig Wesen. Das Eine kam nur zum Andern, die Hinweisung des Sinnes zu der Hinneigung des Geistes nach der Tiefe. Er trug geistig und körperlich das Urphänomen des Tonlebens in sich, jenes Erbeben der Urkörpertheile, in dem Leben sich regt und kundthut, in dem das Ganze sich weiset als Durchunddurch-Lebendiges im Gegeneinander der Momente und in ihrem Einssein. Das dröhnt ihm aus der Tiefe, klingt und winkt ihm aus der Höhe; die Höhe, deren Ansprache seinem Ohr entzogen ist, erfasst er kühnlichst in der Sonate Op. 106, sie ist ihm Stimme der Verheissung aus dem Jenseits im Benedictus der zweiten Messe, sie klingt ihm wie Delirium zu in jener letzten (Op. 111) der ahnungs- und vorbedeutungsschweren drei letzten Sonaten, in den letzten Quartetten. In ihm ist die Musik, Andere sind glücklichsten Falls in der Musik. Er sprach sich selber aus, und damit das tiefste Wesen der Musik.

Man kann den Weg, auf dem er durch viele Leidensstationen dahinwallte, Schritt für Schritt verfolgen. Das sogenannte Fischhoff'sche Manuscript (S. 156 Anm.) setzt den Anfang oder wenigstens die pathologische Begründung des Uebels in das Jahr 1796. Damit stimmt Beethovens Angabe in seinem Testamente am 2. Oktober 1802, das wir später mittheilen. Jedenfalls scheint das Unheil ihn nicht plötzlich ergriffen zu haben, wie mit einem Schlage treffend; es kroch ganz leise, ganz unvermerkt im Entstehn heran

aus der Finsterniss, dann beunruhigte, dann erschreckte sein allmähliches Gewahrwerden. Das ging so zwischen Zweifeln, zwischen Hoffnung und Entsetzen hin, bis der Unselige sich und dem Freunde an jenem 29. Juni 1801 gestehen musste, dass er seit drei Jahren das Uebel habe heraufwachsen sehn, dass es seit zwei Jahren ihn aus jeder Gesellschaft verbannt habe. Das weiset auf die Jahre 1798 und 1799 zurück, als auf die Jahre, in denen er allmählich an der Hoffnung auf Genesung seines Ohres verzweifelte. —

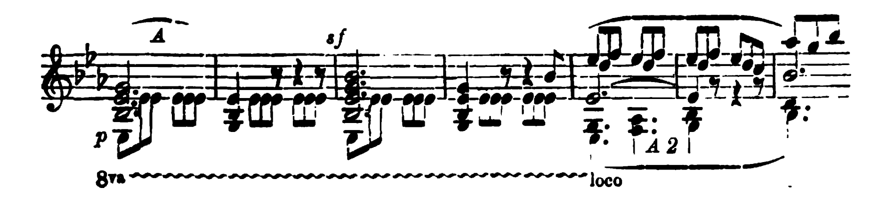
Im Februar 1797 war Adelaide hervorgetreten. Nehmen wir an, dass damals noch nichts vom bevorstehenden Ausgange geahnt war, obwohl die Entwickelung der Gehörkrankheit schon begonnen haben mochte.

Ebenfalls im Jahre 1797, im Herbst, trat die

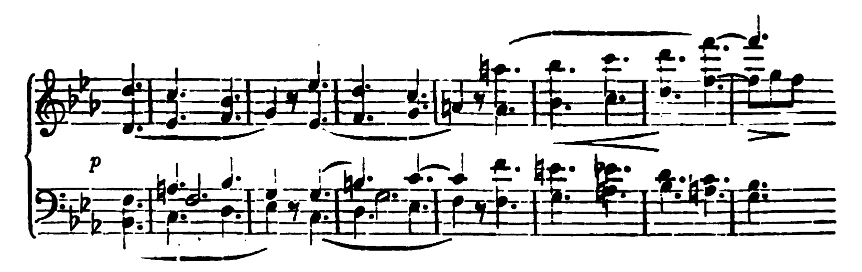
Sonate für Piano, Esdur, Op. 7, (C. V. 59),

hervor, eins der feinsten Tongebilde, die wir überhaupt besitzen, nicht von dem leisesten Anhauch eines trüben Gedankens berührt, — wenn nicht doch vielleicht im Finale. Könnte hier (was höchst zweifelhaft ist) ein Einfluss jenes Unglücks vermuthet werden, so dürfte doch nimmermehr von jenen plumpen Antastungen des Künstlervermögens die Rede sein, die den Geist an das körperliche Organ gebunden und mit ihm dem Verfall ausgeliefert meinen. Es ist dann nur von einem leisen Wiederhall der Stimmung zu reden, die durch jenes herankriechende Unheil wohl von Zeit zu Zeit geweckt, ohne besondern nachweisbaren Grund, hineinklingt. Ueberwiegend werden wir vielmehr jene heroische Kraft und die angeborne Heiterkeit antreffen, die den Grundcharakter Beethovens bilden, eine Heiterkeit beiläufig, die sich von der kindlichen und bisweilen skurrilen Heiterkeit Haydns unterscheidet, wie der selbstgewisse freie Mann von dem liebenswürdigen und reichbegabten Kinde.

In unserer Sonate nun füllt ein glänzendes, lebhaft angeregtes Spiel fast den ganzen ersten Satz, der im 6/8 Takt mit Allegro molto con brio bezeichnet ist. Achtelbewegung tritt mit dem ersten Takt auf



und treibt bis zum Schlusse des Hauptsatzes*) unausgesetzt vorwärts, wo das den Gegensatz bildende Motiv A (A 2 ist dasselbe, umgestaltet) einen Halt der Besinnung gewährt, die sich in den folgenden zwei Takten andeutet. Nur eine kurze Ausführung dieses Moments, und die Achtelbewegung hebt von Neuem an und bildet den Seitensatz (oder vielmehr den ersten Satz der Seitenpartie), dem als zweiter einer jener stillbefriedigten, einfältig zum Herzen dringenden Gesänge folgt,



die — wahre Lieder ohne Worte, ohne den parfümirten Ausdruck — gleichsam das Wort auf den Lippen tragen



und von Mund zu Mund, von Stimme zu Stimme verpflanzen. Dringender, zuletzt stürmisch, schreitet die Bewegung fort und senkt sich zu einem dritten Satz in Cdur nieder, unerwartet, wie sanfter Sonnenglanz bisweilen plötzlich durch das Wolkengewühl dringt. Auch hier schlingt sich die Achtelbewegung hinein und bildet einen rauschend empordringenden vierten Satz, dem ein fünfter (man mag ihn als ersten Schlusssatz fassen) folgt, eigentlich nur eine Klangreihe von Harmonien, die zum zweiten und ächten Schlusssatze führt, und damit zum Schluss des ersten Theils.

So stehen sechs Sätze vor uns, — ein bisher noch nicht bei Beethoven wahrgenommener Anblick, — alle in Einem ganz untrennbaren Gusse, keiner ohne völlige Zerstörung des Ganzen her-

*) Ohne Formenkenntniss, für die sich der Anhang anbietet, ist solch ein Bau nicht klar zu durchschauen.

auszunehmen, jeder ein Ausfluss aus dem vorhergehenden und in strenger Folgerichtigkeit aus ihm heraustretend. Auch bei den Vorgängern finden sich solche Satzhäufungen, bei Mozart namentlich (man sehe seine Fdur-Sonate Heft 1 der Härtel'schen Ausgabe) von reizendster Mannigfaltigkeit und Liebenswürdigkeit; aber die feste innerliche Einheit und Nothwendigkeit wüssten wir da nicht zu erweisen. Beethoven hat in diesem Satz einen Fortschritt für sich und für die gesammte Kunst gethan; es werden ihm noch viele folgen, die ihn — um es nur im Voraus auszusprechen — als Vollender der Formen bezeichnen, die von Italien herübergekommen und von Haydn und Mozart, auch hierin Beethovens Vorgängern, so meisterlich gefördert und so geistvoll benutzt worden sind.

Dass der zweite Theil die Sätze des ersten in neue Beziehungen bringt, der dritte den ersten im Wesentlichen wiederholt, weiss man aus der Formenlehre. Beethoven war damit nicht befriedigt, der zweite Seitensatz schmeichelte sich noch einmal (jetzt bekanntlich in Esdur) heran. Oben haben wir ihn erst einfach vernommen, dann mit beflügelter Rede, die sich von der Ober- in die Unterstimme verpflanzte. Jetzt nimmt nach der einfachen Darstellung bei A die Mittelstimme das Wort,



und die Oberstimme wird für eine Melodie frei, die bisher im Tenor vielleicht unbemerkt geblieben. Zuletzt kehrt die bewegte Rede doch wieder zu der verstärkten Unterstimme zurück. So inniglich hat Beethoven unter all' den vorüberspielenden Tonbildern das eine am Herzen getragen.

Der zweite Satz, Largo con gran espressione überschrieben, ist eines dieser beschaulichen, tiefsinnenden und erhabenen Adagios, weit hinausgehoben über jeden Affekt, wie nur Beethoven sie geschrieben. Es ist das erste in dieser Reihe. — Das Scherzo (hier blos Allegro überschrieben) bittet fast ab, so hoch ist das Largo, — hoch wie Sterne über die nachtdunkle Erde, — über

den Lebenskreis des ersten Satzes emporgeschwebt, und wendet sich (im Trio) jenem unruhvollen, grübelhaften Brüten zu, für das die Franzosen ein schönes Wort, „ruminer“, vor uns voraushaben.

Nur dass die erste Frische nicht wiederkehrt! Ein weich zerflossenes Rondo scheint vom ersten Anklang an abzubitten den kecken Muth des ersten Satzes, bittend sich herabzulassen von der Sternenhöhe des Largo. So reizvoll und rührend es spricht, wir finden im ersten und zweiten Satze der Sonate nicht die Nothwendigkeit dieses Ausgangs, der mit dem dritten Satze beginnt und im Finale sich vollendet. Was hat unsern Dichter auf diesen Weg geführt? —

Jenes ominöse Jahr, 1798, tritt gegen die vorigen mit bemerklichem Reichthum an Werken hervor. Alle können wir nicht zur Sprache bringen, heben aber an dieser Stelle die

Drei Sonaten für Piano, Op. 10, (C. V. 65),

mit Uebergehung der ersten aus Cmoll, hervor.

Zunächst zieht uns die zweite, Fdur an, die liebliche, so leicht hingeschrieben, so fliessend wie ein Brief aus geistvoller und dabei natürlicher Feder; der fragend beginnende Hauptsatz, der edel und sanft aufgerichtete Seitensatz, das Alles stellt sich zu einander, als könnt' es gar nicht anders sein; und es kann nicht anders sein, denn eins fliesst aus dem andern. Der Schluss des Seitensatzes ist fast tändelnd, wendet sich aber gleich, wie hier ziemte, in das Ernstere zurück, fast in das Trübe, das aber vom spielend heitern Schlusssatze gleich weggehaucht wird. Natürlich bleibt bei so leichtem Sinne für den zweiten Theil nichts zu sagen; er hält sich an die Schlussformel des erste Theils ($\bar{\bar{c}}$ — $\bar{g}$ — $\bar{c}$), führt sie, weit umherschweifend in freier Laune, mit beweglicher Gegenstimme weiter, lässt zuletzt den Hauptsatz in Ddur hell erklingen und leitet damit zum dritten Theil und zum Ende.

Statt des Adagio folgt ein „Menuett“, mit Trio und Wiederholung der Menuett. Noch weniger wie in der Fmoll-Sonate Op. 2 ist hier an eine wirkliche Menuett zu denken, wie Haydn sie geschaffen, Mozart und oft auch Beethoven sie nach- oder weitergebildet haben. Der Name ist uneigentlich gesetzt, weil die Bewegung nicht die gewöhnliche des zweiten Satzes (Adagio oder Andante), sondern eine lebhaftere — wir meinen, noch lebhafter als die Menuettbewegung — sein soll; Beethoven bezeichnet sie mit Allegretto. Er selbst scheint das Ungeeignete des Namens empfunden

zu haben; er hat das Trio, so bestimmt es nach vollkommenem Abschluss des Hauptsatzes selbständig auftritt und abschliesst, unbenannt gelassen.

Dieser Satz nun, ein Meisterstück in kleinem Raume, tritt in Fmoll in der Tiefe grüblerisch an, hebt sich, gelind andringend, zwei Oktaven hoch in die trostvolle Parallele (Asdur), um nur einen trostbietenden Augenblick zu erlangen, nur einen Augenblick zu ruhn. Nach der Wiederholung, die hier bei der Tiefe des Inhalts nicht formeller Gebrauch, sondern mehr wie je Nothwendigkeit ist, schwebt der zweite Theil in kurzabgebrochenen ängstlichen Wechselreden zwischen der ersten und zweiten Stimme, bis er befriedigungslos auf einem Halbschlusse stockt. Jener grüblerische Gedanke des ersten Theils kehrt wieder, aber mild und hell wie Flötenton, in der Höhe; eine zweite Stimme schliesst einen Augenblick nachahmend an, ebenfalls in hoher Lage; schmerzliche Klänge geleiten wieder hinab; der Schluss im Haupttone wird durch das gefasste Wort des Schlusssatzes entschieden.

Besinnen wir uns einen Augenblick: was hat das Alles zu bedeuten?

Die Antwort, dass die Form Wiederkehr des Hauptgedankens fordre, verwerfen wir durchaus; die Form gebietet nicht über den Inhalt, sondern der Inhalt schafft sich oder wählt sich die Form, — wenigstens bei dem wirklichen Künstler. Auch jene ganz richtige Antwort befriedigt uns nicht, dass der Komponist zu dem Hauptgedanken zurückgezogen werde, weil es eben sein erster sei. Dann hätte Wiederholung genügt, hier aber ist Umgestaltung erfolgt, und bedeutsame. Es ist keineswegs blosser Wechsel der Tonregionen, wie man ihn oft zu äusserlicher Mannigfaltigkeit verwenden sieht. Beethoven hat tiefer geschöpft. Sein Satz dringt leise und hastig aus der Tiefe, und zwar in Oktaven (von C und c) empor, bis eine dritte Stimme mit kurzer Gesangformel an- und abschliesst. Es ist ein dunkler, grüblerischer Sinn, der sich herauswinden möchte. Die Wiederholung geschieht von einer einzigen Stimme, zwei Oktaven höher (von $\overline{\overline{\overline{c}}}$ an) beginnend. Sie ist bei aller Milde und Süssigkeit des Höhentons einsam, diese Stimme, und bang; kaum bietet ihr gegen das Ende die nachfolgende Stimme schwachen Anhalt. Das ist schon veränderter Sinn; erst die nachfolgenden schmerzlichen Accente knüpfen das Letzte mit dem Ersten enger zusammen.

Nun fasse man das ganze Tongedicht, so weit wir es bis hierher kennen, zusammen.

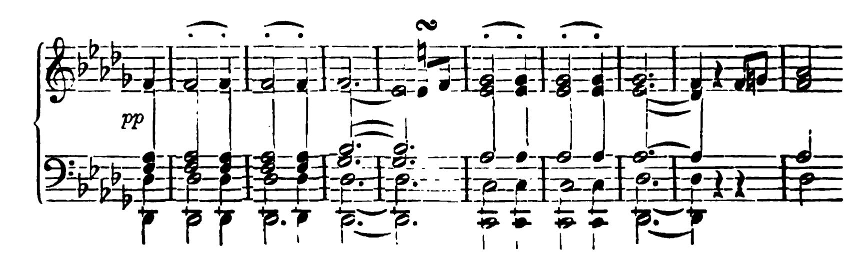
Eine lieblich-liebevolle Persönlichkeit spricht aus ihm. Zart und heiter scheint der Sinn zu sein, der sie von Grund aus beseelt; zu zart für rauschende Freude, leicht zugänglich für beglückende wie für trübe Momente, des muthigen Entschlusses, selbst kindlicher Schelmerei wohl fähig, in allen Bewegungen anmuthvoll. Heiter angeregt ist das erste Lebensbild im ersten Satze vorübergezogen.

Jetzt, im zweiten Satze, tritt geheime Sorge hervor; was ihr Gegenstand ist, wissen wir nicht, sie ist sich selbst ein Räthsel; sie ist grüblerisch. Es ist ein ungewohnter Zustand; überall wird nach Erhellung, nach Trost gelangt, bei der Wendung nach As, bei der Verlegung des Hauptsatzes in die Höhe, bei dem fassungsvollen Schlusssatze.

Nun erscheint zum erstenmal jene Beethoven ganz eigne Weise, die man sehr leicht nachäffen, nicht aber nachdichten kann, und die vor ihm gar nicht denkbar war, so weit ab liegt sie von den Zielen und Vorstellungen der Vorgänger. Ist denn blos in der Melodie, blos in der Bewegung Poesie? ist nicht schon der ruhige Zusammenklang, dieser Athemzug des Tonlebens, auf dem die Seele ruht und sich besinnt und in sich einkehrt, ist das nicht auch Poesie? und könnte nicht gerade das die tiefste Poesie — wie die hesiodische Nacht den Eros — im Schoosse tragen? Die Gluthen der Abendröthe, die erhabne Stille der Sternennacht, sind sie nicht ruhende Poesie der Natur, gleich dem Aushall der Tonwelt?

In diesen Urgrund, aus dem alle Besonderheit und Bewegung hervorgeht und in den sie zurückkehrt, hat Beethoven in bedeutungsvollen Augenblicken geschaut.

So ruht hier, in Des dur nach F moll, aller äusserlichen Bewegung fast ganz enthoben, auf einfacher Harmonie, ohne merkbare Melodie



der Geist in Stille; nur leise hebt er sich aus der Tiefe in gleichmässigem Schwunge des Rhythmus, der ihn wie auf breitem Fittig

wiegt, wenig empor, und ruht wieder auf dem Schluss (des ersten Theils) in As dur. Aber es ist nicht die Ruhe des Leeren. Der Gedanke (der erste Theil) wird wiederholt, und die Tiefe, in der er ruht, wird sinnvoll verdeutlichend gewiesen: der Bass, die Stimme der Tiefe, sondert sich dazu aus der Schallmasse nachschlagend ab. Hiermit ist er aber besondre Stimme, Persönlichkeit geworden und vollendet sich in melodischer Ausgestaltung. Dies war die Vollendung des Gedankens in der Tiefe. Sogleich fodern die höhern Regionen in der Tonwelt das Recht des Daseins. In der Mitteltonlage kehren jene Harmonieklänge — verändert -- wieder, und von der Höhe tönt mild wie Flötenklang und trostvoller Zuspruch jener melodische Ausgang wieder, zu dem zuvor die tiefe Stimme gelangt war. Die ganze Tonerscheinung scheint in Höhen zu entschweben, die man erst von der Tiefe aus ermisst und durchempfindet. Dann senkt sie sich wieder zur Tiefe nieder.

Der Hauptsatz kehrt zurück, schwankender bewegt. Man muss sich ein für allemal deutlich machen, dass nicht das Trio — der Gegensatz zum Hauptsatz, also der Nebengedanke neben dem Hauptgedanken, — befriedigenden Schluss gewährt. Die cyklische, Anfang und Ende zusammenschliessende Form, — deren Feierlichkeit hellenische Dramatik und Orchestik längst vor unsrer Kunstblüte wohl erkannt, — von aussen, und im Innern das Gewicht der Gedanken, sie stehen für dies Bildungsgesetz ein, mögen auch neben ihm ausnahmsweise andre zu Recht kommen.

Ein launiges, bisweilen fast skurriles Prestissimo schliesst. Eher kann man dieses Finale mit dem ersten Satz in Einklang bringen,[*] als den sinnig-tiefen Mittelsatz. Wo ist er her? — in welcher Fiber des Dichters hat er seinen Ursprung? und von da sich in die Sonate des Jahres 1798 eingeschlichen? — Und nach dem Mittelsatze dies Finale! hat das launige Spiel jene trübe Stunde vergessen machen sollen?

Nun die dritte Sonate, die aus D dur. Wieviel wäre von ihr zu sagen über das Wenige hinaus, das hier Raum findet! Nach Sinn und Bedeutsamkeit haben wir hier die erste grosse Sonate vor uns, wenn sie auch nicht so genannt ist, ein Gebild aus Meisterhand und Dichtergeist.

Schwungvoll wirft sich Beethoven in den ersten Satz und bildet aus der halben Tonleiter (d, cis, h, a) nieder- und wieder auftauchend und wieder niederwärts den Hauptsatz, gliedert ihn in Achteln, wiederholt ihn, wie er Anfangs erschienen, in Vierteln mit nach-

schlagenden Achteln und führt ihn empor bis zu fis, das, beiläufig gesagt, die Klaviere damals noch nicht hatten. Es ist ein ungestümes Treiben, ein Anlauf, der stockt, ohne etwas erreicht zu haben, nicht einmal einen formellen Schluss. Das Motiv hat sich hinab, hinauf gejagt. ist drei-, viermal zu Sextakkorden aufgefüllt, hinabgedrückt worden; voreilig (durch Antizipation) hat sich eine Oberstimme darüber hergeworfen, einen Schluss gebildet ohne Befriedigung. Dann wirbelt das Motiv (der Hauptsatz will wiederholt sein) im Sextenlauf und in Achteln dreimal abwärts, der Bass, wieder voreilig, schlägt hinein und drängt die Achtel zurück in die Höhe, er selbst geht abwärts. Das giebt wieder einen Schluss und wieder keine Befriedigung, — weil der Inhalt und die Hast sie nicht gewähren. Zum drittenmal setzt der Hauptsatz wie zu Anfang, nur in Achtelauflösung, ein und treibt bis zu jenem schlusslosen fis; was hätt' auch ein dritter Schluss gewährt, wenn der Inhalt versagt? und wie kann der Ungestüm an sich befriedigen?

Beethoven wirft sich von jenem fis in einen ganz neuen Satz in H moll, in einen zweiten Hauptsatz, der mit dem ersten gar keine Gemeinschaft hat, der Klagen oder Flehn eines beklemmten Herzens auszutönen scheint und rathlos dahintreibt, bis er endlich zum Sitze des Seitensatzes, nach A dur gelangt, gleichsam athemlos im Treiben seiner Achtelreihen.

„Ist dieses Abspringen vom ersten Gedanken auf einen ganz fremden nicht ein Fehler?" — Wer, fragen wir zurück, hat nicht schon von „lyrischen Sprüngen" vernommen? wem ist unbekannt, dass im Geiste Mancherlei vorgeht zwischen dem ersten und zweiten ausgesprochenen Gedanken, das nicht ausgesprochen, sondern im Geistesflug' übergangen wird? Der zweite Gedanke scheint zusammenhanglos, weil der Zusammenhang nicht ausgesprochen ist; aber Ungestüm ohne Ziel und Beklommenheit, die sich nach jenem nicht mehr bergen lässt, können wohl in derselben Brust bei einander wohnen. Keine Geisteswendung konnte Beethoven fremd bleiben.

Er hat also den ersten Gedanken von sich gewiesen. Hat er ihn vergessen? —

Es folgt der Seitensatz; sagen wir, er versucht sich, erst in Dur, dann in Moll. Wie könnte der kleingegliederte nach solchem Anlaufe — denn der bleibt geheim im Sinn — fesseln und befriedigen? Ein zweiter Seitensatz (vier Takte)



folgt, und da taucht in der Unterstimme das erste Motiv wieder auf, in hoher Lage zweimal, in tiefer zweimal, drückt (wieder zweimal) nach D dur zurück, von da nach C dur, wühlt sich neben dem Bass in die Ober-, in die Mittelstimme hinein, beherrscht alles, schreitet zuletzt in weitem Zuge von $\overline{\overline{\text{es}}}$ bis zum Kontra-A unter triumphirenden Harmonieklängen, siegreich dahin. Ein stiller Schlusssatz beruhigt, aber das siegreiche Motiv klingt weiter, wenn auch nur leise, führt zum Anfang zurück, führt zum zweiten Theile, bildet zum dritten nach dem Schlusssatz einen weitreichenden Anhang. So ist jener Gedankenbruch geheilt, die Einheit energisch hergestellt. Freiester Sinn und männlichste Haltung.

Der zweite Satz, „Largo e mesto“ überschrieben, wie gräbt sich da tiefe Melancholie, schwarz wie das Grab in das Herz! kaum die Linderung der Klage, kaum unter Thränen ein flüchtiges Lächeln (der eine Sonnenblick C dur im düstern Hauptton D moll) findet einen Augenblick lang Raum. Wie ist so frisches, rühriges Leben da hingerathen? — ist das Schauen, oder ist es ein Erlebniss des Dichters in ihm selber?

Hier ist ein Bruch vorhanden zwischen dem ersten und zweiten Satze, den man erst dann in seiner Herbigkeit und Unbestreitbarkeit erkennt, wenn man ihn an dem Schritte vom ersten zum zweiten Satze der F dur-Sonate misst Die Sätze der F dur-Sonate stehen in klarem psychologischen Zusammenhang; die der D-Sonate nicht. Wer vermag die Räthsel der vielbewegten Dichterbrust zu lösen? — vielleicht der Dichter selber nicht, wenn er noch unter uns weilte.

Begreiflich und nothwendig ist der liebreiche Trost des folgenden Satzes, wieder Menuett benannt. Sei es darum, dass der zweite Theil harten Einspruch thut und das Wehe des Largo sich nachfühlen lässt! Doch erlöst sich die Seele aus den Banden jener argen Trübniss. Das Trio (es konnte nicht fehlen, tritt aber unbenannt auf) bringt Entschluss und rüstig Ergreifen, das Finale wirft sich, noch erregt vom Erlebniss, aber frisch und muthvoll in

den Strom des Lebens Der erste, der dritte, der vierte Satz, Alles hat darin Folge und Zusammenhang. Nur der zweite tritt dazwischen gleich einer plötzlichen Verfinsterung am hellen Tage. Woher das? —

Wenden wir uns zu hellern Bildern, zu den

Zwei Sonaten für Piano, Op. 14, (C. V. 78),

aus dem Jahr 1799, die erste ein anmuthvolles Tonstück aus E dur die andere, aus G dur, ein reines Bild der Zärtlichkeit und Anmuth leicht und naiv hingezeichnet, wie von der Hand eines genialen jungen Mädchens. So leichtbewegt tritt das erste Thema daher, wie eine Bitte, die sich flüchtig heranschmeichelt, gewiss, dass man ihr nicht widerstehen könne. Und das süsse Kind tritt mit so sprechender Rede (zweiter Satz der Hauptpartie) heran, dass man aus irgend einer der artigsten Scenen, wie Paisiello sie in Rossinis Zeit geschrieben haben könnte, die Worte selber zu vernehmen meint. Das spricht so lauter, wie ein heiter geöffnetes zärtliches Auge, führt sich so leicht und natürlich fort zum Ausdruck leichten, fast wünschelosen Daseins (Seitensatz), und ruht so sorglos (im Schlusssatze), dass selbst ein flüchtig vorüberziehender Wolkenschatten nur einen neuen Reiz dem lieblichen Dasein zufügen kann.

Den zweiten Satz (Andante, Thema mit Variationen) möchte man „l'étude" nennen, das Arbeitskabinett eines jungen Mädchens. Gearbeitet wird, mit ganz ernsthafter Miene. Nun, die Arbeit und der Ernst, sie sind nur eine andere Gestalt des artigen Lebensspiels, wenn die Stirn sich auch einmal bei irgend einer Verwirrung des Fadens kräuselt und der Blick schärfer hinspannt. Um so heiterer tanzt, fein und ausgelassen zugleich, das Scherzo Finale dahin, das Thema (Allegro assai)



fliegt so launig, so eigenwillig! fast scheint es zu straucheln! es war nur Neckerei.

Vielleicht sind wir des anmuthigen Anblicks gar nicht werth gewesen; denn er kann uns nicht von einem kleinen Streit zurückhalten; und das Reizende soll nicht Gegenstand des Streites sein, sondern der Freude. Man mag diese kleine Fehde, die unsrerseits nichts als Liebeseifer ist, sogar bedenklich finden, denn sie wird

keinem Geringern angekündigt, als dem verdienstvollen Schindler. Und hinter Schindler steht gar Beethoven. In Wahrheit gilt aber der Streit nicht eben der kleinen G dur-Sonate.

Schindler fügt nämlich seiner Arbeit auch Bemerkungen aus Gesprächen mit Beethoven über einzelne Werke zu, die schon ihrer Quelle nach nicht anders, als die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde auf sich ziehn können. Auch unsre beiden Sonaten kommen dabei zur Betrachtung. Beethoven spricht — es ist im Jahre 1823, nachdem Rossini und die italienische Musik Wien ganz eingenommen — aus, dass jene Zeit, in der er die Sonaten geschrieben, poetischer gewesen sei, als die jetzige; Jedermann habe damals von selbst „in den zwei Sonaten Op. 14 den Streit zweier Prinzipe, oder einen Dialog zwischen zwei Personen erkannt, weil es gleichsam so auf der Hand liege". Weiterhin heisst es: „Beide diese Sonaten haben einen Dialog zwischen Mann und Frau, oder Liebhaber und Geliebte zum Inhalt. In der zweiten Sonate ist dieser Dialog wie seine Bedeutung prägnanter ausgedrückt, und die Opposition der beiden eingeführten Hauptstimmen (Prinzipe) fühlbarer noch, als in der ersten Sonate. Beethoven nannte diese beiden Prinzipe das bittende und das widerstrebende. Die Opposition beider soll sich gleich in den ersten Takten in der „Gegenbewegung" zeigen,



im Schlusssatze —



sollen beide (Stimmen oder Prinzipe) sich einander nähern, in der gleich darauf erfolgenden Kadenz (Schluss) auf der Dominante das gegenseitige Einverständniss schon fühlbar werden. Leider beginnt unmittelbar darauf (mit dem Eintritte des zweiten Theils) der Kampf aufs Neue." Soweit Schindler.

Das alles soll Beethoven gesagt haben? von seinem lieblichen G dur-Kinde? —

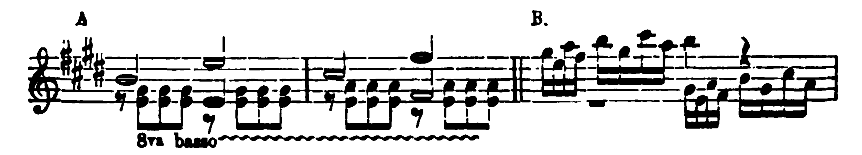
Es kann Niemand einfallen, die Wahrhaftigkeit des Erzählers in Zweifel zu ziehn; nichts ist uns ferner, als solches Unrecht, das zugleich Undank wäre. Man kann aber dem Erzähler glauben und der Erzählung nicht.

So hier. Vor allem muss es wunderlich arm und verritten erscheinen, dass ein Beethoven zwei Sonaten über ein und dieselbe so einfache Aufgabe geschrieben haben soll, und zwar gleichzeitig, und beide vereint herausgegeben und derselben Person (Baronin Braun) gewidmet.

Sodann: zwei Sonaten, keineswegs von verschiedner Stimmung, aber sonst einander nicht mehr gleichend, als überhaupt irgend ein lieblich Tonbild irgend einem andern lieblichen Tonbilde, zwei ganz verschiedene Sonaten sollen dasselbe — denselben ziemlich genau angegebnen Inhalt aussprechen! —

Nun aber soll der Inhalt ein Dialog sein. Wo findet sich der? Die Vorstellung eines Dialogs würde den mittelmässigsten Musiker darauf gebracht haben, dass dazu zwei Stimmen gehören, und zu dem Dialog eines Liebes- oder Ehepaars eine tiefe und eine hohe. Wo findet sich dergleichen in den beiden Sonaten?

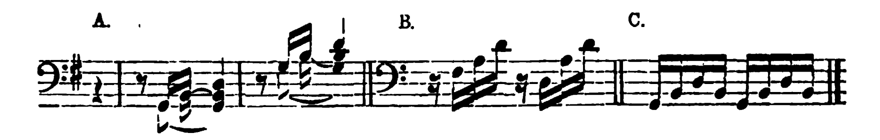
In der E-Sonate ist der Hauptsatz des Allegro, wie hier bei A —



angedeutet ist, einstimmig mit einfachster Begleitung. Der Anhangssatz bei B ist nicht sprechend, sondern blos gangartiges Tonspiel, geht aber (wenn man gewaltsam zwei Redende hineinfinden will) durch vier Oktaven; es wär' allenfalls an eine tybetanische Ehe einer Schwester mit ihren drei Brüdern zu denken; der Ausgang ist zwei- — nein drei-, vierstimmig, in freiester absichtsloser Führung, wie man in tausend solcher Sätze findet. Der Seitensatz ist einstimmig, sogar zu Anfang ohne Begleitung, kurz, die ganze Sonate ist es, wenn man nicht flüchtiges Hervortreten einer Begleitungsstimme (oder mehrerer, wie oben bei B) mit dem Ansatz zu etwas Eignem, wie dergleichen jedem nur etwas gebildeten Komponisten überall in die Feder kommt, zu solcher Bedeutsamkeit hinaufschrauben will. Wie bei Beethoven sich die

Vorstellung zweier Stimmen oder Personen gestaltete, kann man in seiner Sonate „Les adieux“ (Op, 81) beobachten; der ganze erste Satz ist geradehin Duett von tieferer und höherer Stimme, der letzte ebenfalls; der mittlere ist durchaus Monodie, denn die Liebende ist verlassen.

Mit der G-Sonate verhält es sich, wie mit der aus E. Schindler war viel zu guter Musiker, um die Begleitungsfigur der ersten Takte (A)



ernstlich als eine zweite Stimme gelten zu lassen. Es ist ein begleitender Akkord, den Beethoven wegen der Leichtigkeit und Zartheit des Satzes nicht gleichzeitig anschlägt, sondern arpeggienhaft auflöst, wie die daraus hervorgehenden allbekannten und allgebrauchten Figurationen bei B und C. So gewiss hat er nur den begleitenden Akkord im Sinne, dass er die vorangehenden Töne festhält, bis der Akkord vollständig ist. Er setzt ab, wieder um nicht schwer zu werden, er bleibt Takt 2 mit seiner Begleitung nicht in der Tiefe, um nicht brummig zu werden, er bleibt Takt 3 nicht in der Höhe, weil die zu dünn, zu jung und unreif klänge, und eben dieses Hin und Her entspricht dem beweglichen Wesen des ganzen Satzes.

Nun soll der allerdings sinnig geführte Bass des Schlusssatzes (bis dahin keine Spur von Duett oder Dialog) für den Streit oder die Versöhnung, kurz für das Dasein der zwei Prinzipe oder Personen einstehn. Das wär' ein wunderlicher Dialog, in dem die eine Person erst zu allerletzt das Wort ergriffe! und dazu lässt dieser Schlusssatz eigentlich zwei verbundne Stimmen

fis g gis | a — fis h a
d e cïs | fis — d g fis

gegen den Bass, also drei Stimmen vernehmen.

Endlich soll der zweite Theil das Duett, den „auf's Neue beginnenden Kampf“, bringen. Hier tritt nämlich zuerst und zuletzt der Hauptsatz herrschend hervor, zuerst wie zu Anfang der Sonate durchaus monodisch, in G moll. Von da lässt er sich auf der Dominante von B nieder und allerdings treten nun zwei Stimmen



zwei Takte lang duettirend (wenn man so, statt nachahmend sagen will) auf. Hierauf wird der durchaus monodische Seitensatz in B dur gebracht und nach ihm führt der Bass unter einfacher Arpeggienbegleitung die Melodie des Hauptsatzes 18 Takte lang, ganz allein fort; der Hauptsatz erscheint wieder (in Es dur) wie zu Anfang; sein Motiv (die vier ersten Noten) tritt beweglich (wie sich ziemt und tausendmal geschehn ist) spielend bald tief, bald hoch über den Orgelpunkt und führt so zum dritten Theil in den Hauptsatz.

Das alles zusammengenommen ist aber wieder nichts, als die gewöhnliche Erörterung und Ereiferung des zweiten Sonatentheils, wie sie, bald so bald anders gestaltet, stets im zweiten Theile (wenigstens in allen kunstmässigen Sätzen) stattfindet. Nicht einmal in der Sonatenform allein, in allen dreitheiligen Gestaltungen hat der zweite Theil — und in den zweitheiligen der Anfang desselben, z. B. im Andante der F moll-, im Rondo der A dur-Sonate Op. 2 — diese Bestimmung. Mit psychologischer und logischer Nothwendigkeit. Denn im ersten Theile treten die Sätze, die Gestalten auf, um die es sich handelt; im zweiten handeln diese Personen, werden diese Sätze zergliedert und erörtert, in andre Lagen (Tonarten, Stimmen), in andre Beziehungen (zu neuen Gegensätzen u. s. w.) gebracht; kurz, nachdem sie im ersten Theil aufgetreten sind, müssen sie jetzt sich durchkämpfen und durchsetzen. Das zeigt sich in den kleinen Präludien von Bach, wie in den Symphonien von Beethoven, es ist der typische, allgemeine Charakter des zweiten Theils, nicht der spezifische Ausdruck eines individuellen Werks.

„Nun: und Beethovens Wort?“ —

Warum sollte er es nicht gesprochen haben? und obenein mit Fug und Recht, wenn man nur erwägt, dass er überhaupt kurz angebunden, kein Freund von Worten (ausser wo einmal das Herz überfloss) und zu wissenschaftlicher Erörterung nicht geneigt war, wenn man also seinen Aeusserungen einen etwas weitern Spielraum zugesteht, von ihnen nicht die Schärfe der wissenschaftlichen Be-

stimmung fordert, wozu übrigens auch weder Beethoven noch der Anlass, noch der Gegenstand geeignet war.

Nun bedenke man, wie oberflächlich die Meisten Musik auffassen und ausführen; Glück genug, wenn sie „die Melodie" — nämlich die Hauptstimme — wohl begreifen, Glück genug, wenn sie das Kunstwerk „ebenfalls recht interessant" finden, so gut wie das Machwerk des Salonmusikers. Dass neben dieser „Melodie" noch ganz Anderes vorgeht, dass das Tonwerk noch ganz andern Inhalt und Zweck haben könne, als Unterhaltung oder Formenspielerei: das kommt den Wenigsten in den Sinn. In der Zeit, wo Beethoven spricht (und vor- und nachher wie oft?), sind nun die Musiker selbst, diese Welschen mit ihrem Rossini (von dem er einmal meint: es hätte was aus ihm werden können, wenn sein Lehrmeister ihm öfter einen Schilling irgendwo . . . ausgezahlt), auf diesen platten Boden hinabgestiegen; er findet die Zeit nicht mehr poetisch empfänglich, er will das Leben in jeder Stimme anschaulich machen, die Gegensätze, den Konflikt besonders des zweiten Theils hervortreten lassen. Da wirft er jene Worte, „Prinzip, Hauptstimmen," jene Gleichnisse des Ehe- oder Liebespaares, jene wunderliche Vorstellung eines „bittenden und widerstrebenden Prinzips" hin — und hat das Seinige gethan. Er hat einen Fingerzeig gegeben, Schindler hat ihn dankenswerth überliefert, an uns ist es, ihn zu verstehn, nicht an den Worten kleben zu bleiben.

Seltsam scheint sich übrigens jene bildliche Vorstellung vom Streit der Prinzipe bei ihm festgesetzt zu haben. In den Konversationsheften finden wir ein Gespräch zwischen ihm und Schindler:

Schindler: Erinnern Sie sich, wie ich Ihnen vor einigen Jahren die Sonate Op. 14 vorspielen durfte? — jetzt alles klar. . . . . . . mir thut noch die Hand davon weh.*)

Beethoven: Zwei Prinzipe auch im Mittelsatz der Pathétique . . . . . . Tausende fassen das nicht.

Wozu aber endlich der abschweifende Streit? — Er soll nach der einen Seite denen, die die Theilnahme des Geistes in der Musik auf Formenspielerei beschränken, abermals ein Zeugniss aus dem Bewusstsein des Künstlers bieten, nach der andern Seite vor

*) Beethoven liess mich (erzählt Schindler) den ersten Theil des ersten Satzes spielen, schlug mich dabei etwas derbe auf die rechte Hand, schob mich vom Stuhl und setzte sich hin, die Sonate spielend und erklärend. — Man muss bei der Personalbezeichnung oben (. . .) wohl den Namen Schindler setzen.

diesen willkürlichen Gleichnissen und Deutungen warnen, die den Gegenstand nicht scharf in das Auge fassen und statt desselben die Vorstellung geben, die sich zufällig in ihnen erzeugt und festgesetzt hat. Dieses Spiel mit willkürlichen Bildern ist eben so unfruchtbar, wie die rein technische Formalbetrachtung, wo sie nicht etwa für bestimmten Lehrzweck angestellt wird; man muss den wahrhaften Inhalt zu fassen trachten, und dazu nicht blos den Gegenstand empfindend geniessen, nicht blos ihn kunstverständig betrachten, sondern sich in ihn versenken und ihn künstlerisch wieder aus sich hervortreten lassen. Das ist die Aufgabe.

Fast gleichzeitig mit jenen Sonaten erschien die

Sonate pathétique, C moll, Op. 13. (C. V. 77.)

Wer kennt sie nicht? Sie ist, gewiss mit Unrecht, das erste, was man dem Schüler von Beethoven giebt (allenfalls die S. 73 erwähnten Sachen ausgenommen); wer gar nichts weiter von Beethoven spielt, hat wenigstens an sie Hand angelegt. Man darf sich daher auf wenig Bemerkungen beschränken.

Der erste Satz erhebt sich nach einer ernsten breitgelagerten Einleitung (Grave) ernst, kühn anstrebend, lässt sich herab, schwingt sich nieder und abermals nieder, um aber- und abermals emporzudringen. Nun sollte der Seitensatz in Es dur auftreten. Aber dazu ist die Stimmung zu düster, es wird Es moll daraus. Hier setzt sich der Seitensatz



fest, wiederholt sich in Des dur und wendet sich nach dem sehnlich erwarteten Es dur, das voll aufathmet und aus dem der Gang sich in breiten, festen Gliedern emporhebt. Von der Höhe weht dann der Schlusssatz wie ein siegreich aufgepflanztes Panier nieder. Es ist in Wahrheit Pathos in diesem Satze, das nur bei der flachen Hastigkeit der meisten Spieler nicht zum Gefühl kommt.

Nach der Wiederholung (die hier besonders nothwendig ist) weilt der Schluss, der auf den Hauptsatz (jetzt in Es dur) zurückgekommen war, auf dem Wendepunkte nach G — und hier kehrt der Kern der Einleitung wieder, die diesmal nach E moll dringt;

das mächtige Gemüth dieses Tondichters, der aus seiner einsamen Höhe weit umschaut, braucht weite Beziehungen.

Nun der zweite Theil. Im trübheissen E moll wagt sich der Hauptgedanke wieder empor, zieht aber das Motiv der Einleitung, wie dringliche Bitte gleichsam, herzu. Von allem Weitern soll nur erwähnt werden, dass vor dem Schlusse, den wieder der Hauptsatz bildet, der Kern der Einleitung zum drittenmal wiederkehrt. Nimmt man dazu, dass der Seitensatz unverkennbar aus dem Hauptsatze herstammt, so hat man abermals den Anblick eines Ganzen, das aus Einem Gusse in festester Einheit seines Inhalts dasteht wie ein Mann von unbeugsamem Willen; „tête quarrée“ nannte Napoleon dergleichen Charaktere.

Lenz hat für das Grave den Namen Einleitung nicht angemessen gefunden, weil der Gedanke wiederkehre. Allerdings hat Beethoven das Grave nicht ausdrücklich Einleitung genannt, aber es ist gleichwohl nichts anders, es eröffnet die Sonate, ist auch kein selbständiger Satz, sondern recht eigentlich Hinführung auf den Hauptsatz. Nun steht aber das Grave da, natürlich nicht als ein leeres Eingeläute von Tongängen oder Akkorden, sondern mit eignem geistigen Inhalt aus dem Gemüthe des Komponisten hervorgetreten und in Einheit mit der Stimmung und dem Gedanken des Ganzen. Da war die Rückkehr auf diesen Inhalt und seine Verwebung mit dem Hauptsatz im zweiten Theil wohl begreiflich. Was wir vor dem zweiten Theile vom Grave hören, ist natürlich nicht mehr Einleitung in die Sonate, — doch könnte man es mit vollem Recht Einleitung in den zweiten Theil nennen, — sondern Fortleben ihres Inhalts; ebenso die dritte Aufführung vor dem Schlusse. Dies feierliche Drittemal weiset auf den schwer-ernsten Herantritt zum Werke zurück.

Statt es weiter zu begleiten, kommen wir auf jene „zwei Principe“ Beethovens,*) auf jene Dialogik zurück, die sich in der

*) In einem der Konversationshefte aus dem Januar 1827 spricht Schindler zu Beethoven: „Sonate pathétique — ich bitte mir nochmals eine Explikation darüber aus, besonders über den Mittelgedanken.“ — „es ist sehr schwer, die 2 Principe so neben einander erscheinen zu lassen, wie Sie das wünschen, und wie es auch sein muss. — Czerny spielte das auch alles im Tempo.“

Bei den (hier durch Gedankenstriche bezeichneten) Absätzen fehlt Beethovens Rückäusserung. Man erräth aber leicht die Uebereinstimmung zwischen Schindlers Aeusserungen und Beethovens früherer Erläuterung, darf auch annehmen, dass Beethoven, im Gegensatz zu Czerny's Spiel, Aenderungen und Unterbrechungen der Bewegung — natürlich sinngemässe und massvolle — auch hier zulässig gefunden hat.

pathetischen Sonate wie in den beiden Op. 14 zeigen soll. Im Seitensatz unsrer Sonate tritt in der That das Bassmotiv (B es f ges) trüb und barsch gegen den ängstlich gleichsam bittenden Gesang der Oberstimme; man meint fast nothgedrungen, zwei Personen zu vernehmen und wird das im Vortrag geltend machen. Dies letztere — und nichts anders war der Beweggrund der Beethovenschen Aeusserung; denn es war vom Vortrag die Rede. Ist nun aber wirklich Dialog, wirklich Zweiheit der Personen vorhanden? —

Wir müssen Nein! sagen. Zweiheit der Personen verlangt das bleibende Dasein und Fortwirken derselben, lässt sich nicht mit gelegentlicher Loslösung oder Gegensetzung von ein Paar Noten abfinden. Dergleichen flüchtig vorüberschwindende Loslösungen entkeimen, gleich den späten Seitenkeimen aus fest aufschiessendem Baumstamme, der Natur der Musik, die „stimmig" und dramatisch wird, sobald sie sich über den plattmateriellen Zusammenklang hinausbringt. Die Melodie mit Inbegriff alles Dazukommenden ist Eine Stimme Einer Person, — nicht einer leiblichen, die nur einen einzigen Kehlkopf hat, sondern einer idealen, die gleich dem Chor der Alten aus vielen Mündern zu uns reden kann. Nur wo bleibend und in festen Zügen Person gegen Person tritt, kann ernstlich von Dialog die Rede sein.

Nur einen flüchtigen Blick können wir auf die

Grande Sonate pour Piano, Op. 22, (C. V. 86),

in B dur werfen, aus dem Jahr 1800,*) der zwei spätere Werke,

Sonate in F dur, Op. 54, aus dem Jahre 1804/5, (C. V. 127),

Grande Sonate in C dur, Op. 53, aus 1804, (C. V. 125),

zugesellt werden mögen; die letzte ist bekanntlich Beethovens erstem Beförderer, dem Grafen Waldstein, gewidmet.

Alle drei Sonaten haben einen gemeinschaftlichen Grundzug: das ist diese ganz allgemeine Lust am Spiel der Töne, die dahinströmen, brausend und übermüthig, und auf denen, wie auf vertrauten Wogen der frische Schwimmer, der Spieler sich wohlgemuth behaglich wiegt. Und das gerade darf in einem Lebensbilde Beethovens neben dem eigenthümlichen und tiefern Inhalte nicht vergessen sein.

Musik ist in ihrem tiefsten Grunde Leben, bewegtes Leben, lebendige Bewegung ist ihre erste Aeusserung. Dies Tonspiel, blos

*) — Wahrscheinlich, wo nicht noch früher. Beethoven hat sie, vorerst ohne nähere Bezeichnung, unter dem 15. Dezember 1800 dem Verleger Hofmeister in Leipzig auf dessen Wunsch angeboten und in einem spätern Briefe vom 22. April 1801 sie als Opus 22 bezeichnet.

um des Spiels der Töne willen, aus keinem andern oder tiefern Grund, als der frischen Lebenslust, — dies Gestalten, blos aus Lust am Gestalten: das ist die Muttererde der Kunst, daran zeigt sich das musikalische Naturell, daran nährt sich der musikalische Körper. Hat es bei diesem Spiel sein Bewenden, so wird ein Virtuos daraus, oder ein Klavierlehrer, oder einer jener zahllosen Dilettanten, die den Salon zu entzücken suchen und die Nachbarn unglücklich machen. Hat dagegen diese Spielseligkeit in der Entwicklung des Musikers gefehlt, so wird sich das bei allem Geist und Gefühl strafen, es wird den Bildungen solcher Versäumten an Gelenkigkeit, an Beweglichkeit und behaglichem Sichgehnlassen fehlen.

Beethoven hatte, wie Mozart vor ihm, diesen ersten Tummelplatz des Tonlebens, das Spielleben, mit Lust beschritten und mit Energie sich zum Eigenthum gemacht; er war zu seiner Zeit einer der ersten Virtuosen, war — was ohnedem nicht erreichbar ist — der erste Improvisator. Aber er war dazu Tondichter, seine Kunst war Geistesleben, in seinen Schöpfungen lebten Ideen, — und daneben blieb die Lust an jenen heitern Spielen bestehn und wirkte fort. Man kann die Spuren davon in jedem Werke, bis in die Begleitung seiner Gesänge nachweisen, aber auch neben den Werken besonderer Stimmungen und bestimmter Ideen andre aufstellen, in denen jenes bewegte Spiel den Hauptinhalt oder doch die eine Hälfte desselben giebt. Nur unterscheiden sie sich von den verwandten Gaben andrer Komponisten durch die Theilnahme des künstlerischen und zwar Beethovenschen Geistes. Daher blühn sie neben den neuern Werken eines Weber, Schumann, Mendelssohn, Liszt, in denen sich eine zum Theil gesteigerte Technik geltend macht, in ungeschwächter Jugendkraft weiter, während die Arbeiten der Steibelt und Wölfl und Clementi, dieser Nebenbuhler Beethovens am Klavier, und grösstentheils die edlern Dusseckss und Louis-Ferdinands und Hummels am Horizont entschwunden oder dem Dahinsinken nahe sind.

Das erste und kleinste dieser Werke ist die Sonate in B dur, die gleich ihren ersten Satz jener Spielrührigkeit verdankt und dieselbe auch in der Menuett (besonders im Trio) und im Finale gewähren lässt, während daneben und besonders im Adagio innigere Saiten wach werden.

Viel entschiedner gehört dieser Reihe die F dur-Sonate Op. 54 an, ein eigenthümliches Gebilde. Sie hat nur zwei Sätze. Der erste, Tempo di Minuetto, ist — muss man sagen — ein verdoppeltes

Rondo erster Form. Vom Hauptsatz aus führt ein ganghaftes Treiben weiter, der Hauptsatz wiederholt sich, der Gang aber auch; und so muss der Hauptsatz zum drittenmal auftreten. Dieser einfache, man kann sagen, einförmige Grundriss umzeichnet den Raum zu wachsender Ton-Ergiessung, das Spiel der Töne steigert von Satz zu Satz seine Lebhaftigkeit. Es erreicht seine Höhe im zweiten, rondoförmigen Satze. Das —



ist der Kern des Satzes, der nicht in gesteigerter Lebhaftigkeit (es bleibt vielmehr bei derselben Weise), sondern in der rastlosen Beweglichkeit, die erst mit dem letzten Ton zur Ruhe kommt, sich befriedigt. Es waltet hier im ganzen Tonstücke, besonders im zweiten Satz, eine seltsam eigenwillige Laune. Humoristisch, fast eigensinnig und ärgerlich dreht und wendet der Setzer seinen Gedanken und stülpt ihn um: „und das Ding soll sitzen! und soll laufen!“ — und so braust er darauf hin, wie ein Reiter mit derbem Schenkelschluss den störrigen Gaul drückt und wirft und treibt.

In höherm Styl ist die dritte Sonate gefasst, die aus C. Dieser Sonate soll, wie Ries erzählt, ursprünglich ein Andante zugehört haben, das als besondere Komposition unter dem Titel:

Andante favori pour Piano, (C. V. 126),

ohne Opuszahl nach der Sonate herausgekommen und 1806 angezeigt worden ist. Man habe, berichtet Ries, Beethoven darauf hingewiesen, dass das Andante die Sonate zu sehr „verlängern“ würde; darauf habe er es abgesondert herausgegeben und an seiner Stelle das jetzt der Sonate gehörige Andante eingefügt, das kein selbständiger Satz, sondern nur Einleitung zum Finale ist.

Betrachten wir das Tonstück (es ist „Andante grazioso con moto“ genannt, in F dur 3/8 Takt gesetzt), so finden wir es artig, von Empfindung duftig durchzogen, aber nirgends von tieferm Gehalt, vielmehr bei aller Annehmlichkeit im Einzelnen von ungebührlicher Ausdehnung; es ist Rondo dritter Form mit weitgeführtem Anhang; auch Dussek und Mozart sind in dieser Form mit langsamer Bewegung nicht glücklich gewesen. Die Hauptsache aber ist, dass dieses Tonstück weder mit dem ersten noch letzten Satze der Sonate in innerlicher Beziehung steht, beiden ganz fremd ist. Hat Beethoven

wirklich daran gedacht, es als Mittelsatz der Sonate einzupflanzen? Allerdings scheint es so. Ries' Angabe erhält Unterstützung durch den Umstand, dass in dem von Nottebohm herausgegebenen Skizzenbuche von 1803 die Skizzen zum ersten Satze der C dur-Sonate unterbrochen werden durch Entwürfe zu diesem Andante und zum letzten Satze der Sonate. Aber gewiss war es eine schnell erkannte und beseitigte Unachtsamkeit; die „Verlängerung" der Sonate wäre das kleinste Uebel dabei gewesen. Wir haben indess zuviel mit den Werken, wie Beethoven sie festgesetzt, und dem Entwicklungsgang seines Künstlerlebens im Ganzen und Grossen zu thun, als dass wir auf dergleichen „Emendationen" und „verschiedne Lesarten" mit Umständlichkeit eingehn könnten. Ein Künstler will künstlerisch angesehen sein; erst wenn das aus- und abgethan, wenn seine Gestaltungen längst und ganz in uns eingegangen, oder wohl gar ausgelebt sind, mag man ihr embryonisch Wachsthum bloslegen. Bei Beethoven eilt das nicht; noch lange werden seine Geschöpfe in voller Lebensblüthe vor uns wandeln und wir ihres Anblicks, wie sie der Meister uns zugeführt, froh sein.

Jene C-Sonate nun ist ausser der in D (S. 171) die erste, die den Namen einer „grossen" verdient; von der B-Sonate kann dies nicht gesagt werden, trotz ihrer vier Sätze. Die Grösse der Gedanken und die Weite, in der sie sich ihrer Natur gemäss entwickeln, bedingen den Charakter der grossen Sonate. Beides, wenn auch nicht im gleichen Masse Tiefe der Gedanken, ist unstreitig Eigenthum der C-Sonate.

Gleich der Hauptsatz des „Allegro con brio" legt sich in rasch pulsirender Beweglichkeit und keckem Abbruch drei Takte breit (aus denen der Nachklang des letzten vier macht) hin, drängt sich wiederholend über B nach F dur, nach F moll, wirbelt einen Augenblick auf dem höchsten erlangten Punkte und schliesst unter entschiednem Eingriffe des Basses fragend und zögernd seinen Vordersatz. Der Nachsatz wiederholt den Inhalt des Vordersatzes, aber schon in fieberhaft aufgeregter Bewegung, aber schon hinauf- statt hinabtreibend, nach dem beunruhigenden D moll statt nach dem feierlich vertiefenden B dur. Von hier wendet sich der Satz wirbelnd in das heisse H dur, oder vielmehr nach der Dominante von E dur. Das alles wirkt um so erregender, als es im steten Piano Pianissimo vorgeht, gleichsam in Heimlichkeit, um die Aufregung nicht zu verrathen, nur ein paar Mal in Crescendo aufwallend, zuletzt erst entschieden stark auftretend. Nun erst kann der Seitensatz

seinen mildernden holden Gesang anheben, nicht in der trivialen Dominante G dur, sondern im sonnig hellen und sonnig warmen E dur, das nach dem vorher stark eingeprägten heissern H dur immer noch sänftigend wirkt.

In der kleinen F moll-Sonate (S. 103) war der Seitensatz die Umkehr (oder vielmehr, mit dem Kunstausdrucke zu reden, die Verkehrung) des Hauptsatzes, die andre Seite. Hier ist er ein durchaus Anderes, ohne den mindesten Anklang an den Hauptsatz; nach der Ereiferung in diesem gewährt er Ruhe, süsses Behagen, als wiege der kühne Steiger auf erklommener Höhe sich im Wohlgefallen des heitern Umblicks auf die sonnigen Breiten ringsumher.

Fétis macht in seinem biographischen Artikel über Beethoven eine sinnreiche Bemerkung über dessen Seitensätze. Er findet sogar das Unterscheidende zwischen ihm und den andern Komponisten in der „spontanéité des épisodes", in der freien Bildung der Seitensätze, durch die er in seinen schönen Werken das angeregte Interesse (an den Hauptsätzen) aufhält, um ein anderes ebenso lebhaftes wie unerwartetes an seine Stelle zu setzen. Diese Kunst sei ihm eigenthümlich. Scheinbar dem ersten Gedanken (dem Hauptsatze) fremd, fesseln diese Seitensätze zuerst die Aufmerksamkeit durch ihre Eigenthümlichkeit. Dann, wenn der Eindruck der Ueberraschung sich zu schwächen beginnt, wisse Beethoven diese Seitensätze mit der Einheit seines Plans zu verknüpfen und zeige, dass im Zusammenhang seiner Komposition die Mannigfaltigkeit von der Einheit abhängt. Die Bemerkung ist gut und verdienstvoll, wiewohl nicht erschöpfend und tiefgehend genug; es ist nicht leicht, Beethoven erschöpfend und aus der Tiefe zu fassen. Fétis hat nämlich erstens nur die eine Gattung der Seitensätze im Auge, die nämlich als Seitensatz einen ganz neuen, unerwarteten, anscheinend fremden und deshalb Anfangs überraschenden Gedanken bringt. Das geschieht hier in der C-Sonate; aber schon haben wir in der F moll-Sonate die andre Gattung von Seitensätzen sich anmelden sehn, und dieser Fall ist nicht der einzige. Zweitens stellt sich bei dem vortrefflichen Franzosen der Hergang etwas gar zu äusserlich her, ungefähr so, wie er bei den französischen Musikern wirklich statthat, nicht aber bei einem Beethoven. Bei diesem ist von einer „spontanéité", von einem Aufsparen des Interesses (am Hauptsatze), von der Absicht, Unerwartetes, Originelles, Ueberraschendes zu geben und dies dann mit dem Plan des Ganzen wieder zu verknüpfen, — eine Absichtlichkeit, die Fétis

allerdings nicht ausspricht, offenbar aber im Sinne hat, oder doch in den Sinn des Lesers bringt, — von alledem ist bei Beethoven nichts zu finden. Die Stimmung oder die Idee des Ganzen baut dieses Ganze nach innerer Nothwendigkeit, so dass von Eigenwilligkeit strenggenommen nicht mehr die Rede sein kann, viel weniger von äusserlichen Absichten. Nicht also in der Neubildung der Seitensätze liegt das Eigenthümliche Beethovens, die findet sich bei den Vorgängern auch, sondern umgekehrt in der grossen geistigen Einheit seiner Konzeption, von der wir schon Beispiele gehabt und noch schlagendere finden werden.

Doch zurück zur Sonate. Der Seitensatz gewährt Ruhe; aber nicht lange. Schon seine Wiederholung ist beweglich figurirt, von da wieder rastloser, gesteigerter Drang und Flug der Töne, bis sie sich athemlos ermüdet im Schlusssatze (E moll) legen. Der ganze zweite Theil ist ein gedrungen feuervoll Spiel der tief erregten Tonwelt, der dritte Theil schliesst sich an. Ganz folgerichtig tritt hier der Seitensatz in A dur*) auf. Aber das ist, Angesichts des Schlusses, unmöglich, nicht etwa ein Formgesetz, das irgend Jemand (wer?) gegeben, sondern die Natur der Sache und der Trieb im Komponisten stehn entgegen; die letzte volle Befriedigung ist nur im Hauptton und im erneuten Hineinleben in denselben zu finden. Folglich wiederholt sich der Seitensatz in A moll, wendet sich aber sogleich in den Hauptton und breitet da seine Bewegung aus.

Das Ziel ist erreicht, indess nach so weitem Abschweifen nicht befestigt; der Schlusssatz ruft die beruhigende Unterdominante (F dur) zu Hülfe. Aber Beruhigung liegt nicht im Sinne des Werks. Der Hauptsatz tritt nochmals in neues Gebiet heraus, nach dem ganz fremden Des dur, um sich abermals in den Hauptton zurück zu ergiessen, nochmals den beschwichtigenden Seitensatz, nun in C dur, herbeizuführen und dann zu schliessen.

---

*) Dem Hinaustritt aus dem Hauptton, in dem der Hauptsatz aufgetreten, in die Tonart des Seitensatzes, entspricht von Theil 2 an die Rückkehr in den Hauptton. Im ersten Theil nun war der Seitensatz — also der andre Gedanke des Ganzen — in der neuen Tonart aufgetreten, im dritten Theile geschieht ihm sein Recht, er wird im Hauptton aufgenommen (der damit erst Tonart des Ganzen wird) und damit dem Ganzen gleichsam eingebürgert. Nun ist die nächstgelegene Tonart für den Seitensatz im ersten Theil in Dursätzen die Dominante, im dritten der Hauptsatz. Beethoven hat im ersten Theile statt der Dominante (G dur) E dur gesetzt; dem ganz parallel tritt im dritten Theil statt des Hapttons (C dur) A dur auf.

Und dennoch ist es erst der dritte Satz, der die Wonne der Spielseligkeit ganz rein zu geniessen giebt.

Von der

Grande Sonate pour le clavecin ou Fortepiano, As dur, Op. 26, (C. V. 92),

die 1801 geschrieben, sei erwähnt, dass der berühmte Trauermarsch, „Marcia funebre sulla morte d'un Eroe", der so viel schwarzlackirte Märsche nach sich gezogen hat und gleichwohl vor jedem friedlich entschlafenen Bourgeois hergeblasen wird, durch die Anpreisungen des Trauermarsches in Paers Achill angeregt worden sein soll; dies giebt wenigstens Ries ganz bestimmt an. Oulibicheff bestreitet die Thatsache, weil die Oper erst 1806 — „in Dresden" aufgeführt sei; sie war aber für Wien komponirt und am 6. Juni 1801 daselbst aufgeführt worden. Oulibicheff hat nur die Lächerlichkeit herausgefühlt, dass Beethoven mit Paer geeifersüchtelt und gewetteifert haben soll; und allerdings hat Ries mehr als einmal bewiesen, dass er in die Vertrautheit mit dem Beethovenschen Ideengange nicht allzu tief eingedrungen war. Warum aber könnte nicht, war die Paersche Komposition ihm irgend einmal nahegerückt, der Gedanke einer Helden-Bestattung sich seiner Phantasie eingeprägt und in jenem Marsch der Sonate Verkörperung gefunden haben? wer kann überhaupt ermessen, welche ganz äusserlichen und zufälligen Anregungen bisweilen die Schöpferkraft im Künstler erwecken?*)

Jedenfalls wüssten wir in dieser As dur-Sonate keine fest ausgeprägte und klar hervortretende Einheit aufzuweisen, so reizend

*) Anmerkung des Herausgebers. Allerdings stehen chronologische Daten in diesem Falle entgegen. Paers Werk ist erst 1801 im Juni in Scene gegangen, während der Trauermarsch, wie Nottebohm aus einem zwischen Ende 1799 und Anfang 1801 benutzten Skizzenbuche ermittelt, schon im Jahre 1800 gleichzeitig ungefähr mit einzelnen Scenen des Ballets Prometheus, wenigstens im Entwurf, entstand. Wollte man dennoch an der Anregung durch Paer festhalten, so müsste man freilich voraussetzen, dass Beethoven dessen Oper oder Stücke daraus schon vor der Aufführung kennen gelernt. Wenn aber später Beethoven die Oper Achill in Gegenwart des Komponisten hörend ausgerufen haben soll: „Oh que c'est beau, que c'est interessant! il faut que je compose cela —" Ferd. Hiller berichtet dies als ihm vom greisen Paer selbst erzählt — so dürfte dieser anerkennende Ausruf und das plötzlich entstehende Verlangen, Aehnliches zu komponiren, wohl dem heroischen und hocherhabenen Charakter des Stoffs gegolten haben, der seine Künstlerphantasie in Schwingung versetzte und vielleicht den Gedanken der Eroica-Symphonie zeitigte. Jedenfalls stammen Skizzen zu der letzteren schon aus dem Jahre 1801. (Chronol. Verzeich. 124.)

und bedeutend auch jeder einzelne Satz ist.. Auf seelenvolle Variationen mit ihrem von Herz zu Herz redenden Schlusse folgt ein erst lieblich ansprechendes, dann empordringendes Scherzo (der Name steht hier nur uneigentlich) mit einem jener stillathmenden, in sich ruhenden Trios, die Beethoven ganz allein eigen sind. Dann zieht der Trauermarsch vorüber; dann schliesst ein letzter Satz, dem möglicherweise ein „sit illi terra levis“ vorgeschwebt hat.

Wer kann überhaupt alle Schönheiten aufzählen, die diese lange Reihe von Werken bietet? Nur im Vorbeigehen sei der grosssinnigen

Sonate für das Pianoforte, Op. 28 (C. V. 94),

in D dur, gedacht, ebenfalls aus dem Jahr 1801. Irgend ein poetischer Klaviermeister oder Buchhändler hat ihr in neuerer Zeit den Namen „Pastoral-Sonate“ angehängt; es fehlt nur noch, dass man die siebente Symphonie, nachdem schon die sechste, die wirkliche und von Beethoven so benannte „Pastoral-Symphonie“ geschaffen war, ebenfalls „Pastoral-Symphonie“ taufte. Und richtig ist das auch geschehn; das Allegretto ist die Trauung eines ländlichen Paars, und im Scherzo stampfen die Bauern im lustigen Tanz auf. Aber Beethoven war kein Gessner; in allen seinen Werken, die diesen Namen mit Recht tragen, findet sich auch nicht eine einzige Wiederholung eines Grundgedankens.

Die D dur-Sonate nun, in all' ihrer Einfalt und Stille so grossartig gesinnt, dass schon daran jener nachdruckerische Spitzname lächerlich wird, giebt im ersten Satz das Bild eines edlen, männlich-ernsten, in seiner Herablassung und Zärtlichkeit erst wahrhaft erhabenen und liebenswerthen Charakters. Er kann sich sinnig gehen lassen (Seitensatz), kann sich erwärmen, ja kann einreissend heftig wollen, aber nur, um bald (Schlusssatz) begütigend in seine stille Beschaulichkeit zurückzukehren. Der Schluss des zweiten Theils bringt eines jener biographisch und psychologisch merkwürdigen Zeichen, wie das Urphänomen des Tonlebens (S. 163) in Beethoven gelebt und gewirkt hat. Der ganze zweite Theil beschäftigt sich mit dem Hauptsatze, in diesem Werke der entschieden vorwaltende Gedanke, nimmt den Kern desselben sogar fugenmässig vierstimmig durch; — auch hier ist nicht von wahrhaft Dialogischem (S. 181) zu reden, es ist Monodie, wie der Chor der Alten es war, die aus mehr als einem Munde redet, weil sie den Gegenstand selber auseinandersetzt und dazu sich selber dialektisch spaltet, gleichwie der Chor in die Halbchöre und Einzelnen. Mit diesem Fugato gelangt der Satz auf Fis in Fis dur, das er als Urgrundton fasst

um darauf (statt auf der Dominante A) den Orgelton zu bauen. Auf diesem Fis ruht der Satz einundzwanzig Takte lang, während das zuletzt aus dem Hauptsatz erhobene Motiv sich in der tiefliegenden dritten Stimme eingräbt und finsterdenkend brütet, die zweite Stimme weckt, in die höchste Lage der ersten Stimme sich schwindelnd verliert, in der tiefsten Basslage leise fortdröhnt — und vom zweiundzwanzigsten Takt an alle melodische und motivische Bewegtheit geschwunden ist und über ihrem Urton die Harmonie (Fis-aïs-cis) in langsamen, zögernden Pulsen von Stufe zu Stufe siebzehn Takte lang in die tiefste Tiefe sinkt, und ruht, und schweigt.

„Tausende fassen das nicht!“ Hier möchte man Schindlers Wort (S. 179) aussprechen.

Schweigen müssen wir von all' den Schätzen an Liebreiz, Laune, Gefühl, die sich unter dem Namen von

Trois Sonates pour Piano, Op. 31, aus dem Jahr 1802 (C. V. 107), zusammengefunden, bezeichnen alle drei, die G dur-Sonate mit ihrem hesperischen Adagio, die bis zur Ausgelassenheit humoristische Es dur-Sonate, die tiefbewegte D moll-Sonate, einen bedeutenden Fortschritt in der Kraft und Kunst Beethovens. Er ist kein Anderer geworden, weder jetzt noch später, — aber der Gesichtskreis ist weiter, der Zug der Thatkraft freier und energischer geworden.

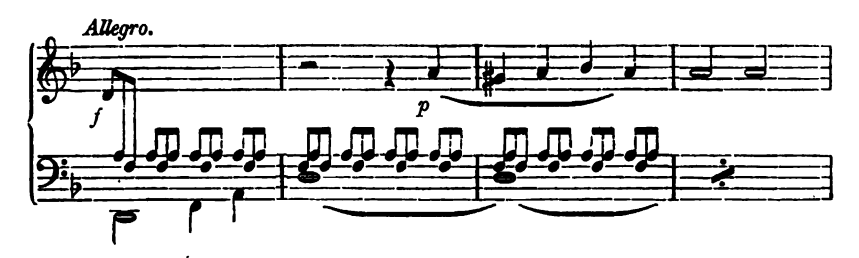
Nur der erste Satz der D moll-Sonate fordert eine Betrachtung.

Er tritt mit einem breit ausgelegten, überschwankenden Akkorde langsam (Largo) und leise, wie ungewiss auf; ein ganz fremder Gedanke (Allegro) flattert unsicher und bang nach,



und ruht gleich im nächsten Takte (Adagio) wie fraglich und unbegnügt auf der Dominante A. Das Largo kehrt wieder, eine Stufe tiefer in C, und abermals folgt der Allegrosatz, weiter umher, peinlich-angstvoll emporflatternd, ganz verlassen von stützender Begleitung niederschwebend in die grollende Tiefe und wieder emporklimmend.

Das Alles ist gleichsam versuchsweise ergriffen und in Unentschlossenheit wieder dahingefallen. Jetzt erst tritt der Hauptsatz, aus dem Largo-Motiv erwachsen, mit finsterer Entschiedenheit und voller Kraft hervor, der sich gleichwohl ein weicherer Zug



des Schmerzes oder der Bitte zugesellt. In diesem finstern, aber entschlossenen Gange findet natürlich das milde tröstliche F dur keine Anwendung; der Seitensatz tritt nicht (wie das Nächstliegende und in den meisten Fällen Rechte wär') in F dur, sondern in der Molldominante, auf deren Dominante auf, — und er ist gebildet aus den nach dem ersten und zweiten Largo eintretenden Allegrosätzen,



er ist die Vollendung dessen, was jene nur angedeutet. In Hast und grosser Erregtheit (Beethoven hat ausdrücklich agitato beigeschrieben, was sich sonst im Laufe eines Satzes nicht leicht finden liesse) drängt und arbeitet diese Stimmung sich weiter und abwärts, bis hart-entscheidende Schläge dagegentreten. Sie scheinen sich zu erweichen, grollen aber noch in der Tiefe, bis aus dieser der Bass höher und höher mit steigender Kraft empordringt — und die Höhe trüb, aber mit siegerischer Festigkeit sich dennoch gegen ihn behauptet.

Hier stehen sich nun zwei — nenne man es Geister, Stimmungen — zwei Persönlichkeiten gegenüber; man könnte versucht sein, ihnen plastisch bestimmtes Dasein anzudichten. Allein sicherer Anhalt fehlt. Vielmehr sind beide Stimmungen nahe genug verwandt und formell eng genug aneinandergeknüpft, ja einander ergänzend, um auch hier jeden Gedanken an Zweiheit der Person abzuweisen. Es ist ein einiges Wesen, das den trüben Kampf des Lebens tapfer, wenngleich düster und oft herzensbang durch-

kämpft. Der erste Satz der D moll-Sonate ist, wie das Skizzenbuch beweist, welches B. etwa vom Okt. 1801 bis Mai 1802 im Gebrauch hatte (herausgegeb. 1865 v. Nottebohm), in der ersten Hälfte des Jahres 1802 geschrieben, als das Verhältniss zu Julia Guicciardi sich löste.

In unverbrüchlicher, unerbittlicher Einheit und Unabänderlichkeit vollzieht sich die Fortsetzung.

Der erste Theil war still geworden, fast bis zum Verstummen; der zweite hebt mit jener ersten Largo-Frage wieder an, die, aus der Tiefe dringender emporgeworfen, in feierlicher Dreizahl ertönt und vergebens der lösenden Antwort harrt. Streng vielmehr und ohne Zwischenrede tritt der Hauptsatz wieder an, dringt scharf empor, versinkt wieder zur Tiefe und bringt da — der dritte Theil fordert sein Recht — die Largo-Frage zurück. Ist sie noch nicht verstanden? es fehlte ja kaum etwas, als das Wort! — Und auch das soll nicht fehlen: aus dem Largo tritt ein Rezitativ hervor, — die Rede, die Musik wird; die Musik, die Rede werden möchte, um endlich verstanden und erhört zu werden.

Rezitativ in der Instrumentalmusik ist nicht neu. Schon Seb. Bach hat in seiner chromatischen Fantasie den tiefsinnigsten Gebrauch davon gemacht, Mozart hat in seinen Variationen über „Une fièvre brûlante“ die Adagio-Variation, übrigens ohne tiefere Bedeutung, scenenartig mit Rezitativ durchwebt. Wo es bedeutsam, nicht als blos äusserliches Formspiel auftritt, spricht sich in ihm vor Allem das Bedürfniss des Komponisten aus, über die Sphäre der unbestimmten Regungen hinaus zu festbewusstem Ausdruck zu gelangen. Dies Bedürfniss aber setzt voraus und bezeugt, dass der Komponist selbst über jene Sphäre hinaus zu hellern Anschauungen und deutlicherm Bewusstsein gelangt ist. Mehr als einmal wird diese Gestaltung bei Beethoven wiederkehren, zuletzt in symbolisch-mächtigster Bedeutsamkeit.

So hat uns der erste Hinblick auf die Werke eine stetige Reihe von Gebilden erkennen lassen, die sich von dem Standpunkte beseelten Tonspiels zum Ausdruck bestimmter Empfindung, zur Entwickelung festgehaltener und fortschreitender Gemüthszustände, — gleichsam Geschichten aus dem Seelenleben, zum Theil aus dem wirklichen Leben angeregt, — bis dahin fortführt, wo man nach dem Wort verlangt, weil das Bewusstsein so bestimmt und klar geworden, dass es kaum anders als durch das präzise Wort sich genugthun zu können meint.

Wie besteht solchem Zeugniss und solchen Zeugen gegenüber der alte, nimmer rastende Streit der Aesthetiker: ob die Musik Tonspiel oder dunkles Gefühl sei, oder bestimmtern Inhalts? Sie ist Alles dies, und jedes mit gleichem Rechte; denn sie ist, was sie sein kann.

Mag die Deutung hier oder dort irren; es ist schon das bezeichnend und bezeugend, dass die Werke gereizt haben, sie zu deuten und auszulegen, — und zwar nicht Einen oder Einige, sondern Alle, die mit offner Seele sich in der Kunst eingelebt haben. Unter den Zeugen aber stehn die Künstler, die Tondichter nämlich, voran; sie haben es selber in sich selber erlebt, was den künstlerischen Schöpfungen das Dasein giebt.

Und unter diesen „berufenen" Zeugen steht unstreitig Beethoven selber als der „auserwählte" voran. Er selber hatte (wie Schindler aussagt) im Jahr 1816, als eine Gesammt-Ausgabe seiner Sonaten im Werke war, die Absicht: „die vielen jener Werke zum Grunde liegende poetische Idee anzugeben."

Auf diese Lebensfrage der Tonkunst wird mit verstärktem Nachdruck zurückzukommen sein.

Chorische Werke.

Der Komponist Beethoven war, wie wir gesehen, auch Virtuos. Man kann nicht Beides in sich vereinen, ohne zur Konzertkomposition hingezogen zu werden. So schliessen sich den Klavierkompositionen Beethovens mit und ohne Begleitung von Solo-Instrumenten seine Konzert-Werke an, ihnen wieder andre nahstehende, die sich der zusammenfassenden Betrachtung gerade hier am zugänglichsten erweisen. Von ihnen hebt sich der Blick zu Orchester- und symphonischen Werken. Dies alles bezeichnen wir, in Ermangelung eines besseren Namens, mit dem chorischer Kompositionen, der eigentlich nur Werken für Singchor gebührt, und einem Theil des hier Zusammenzufassenden nur höchst uneigentlich. Er sollte

jedoch auf die Bedeutung des Orchesters für Beethoven im Voraus hinweisen.

Die Reihe dieser Werke wird uns durch das erste*)

Concert pour Piano et grand Orchestre, Op. 15 (Cdur), (C. V. 64), eröffnet.

*) Dies Konzert ist nur der gebräuchlichen Ueberlieferung und seiner Opuszahl zufolge das erste, in Wahrheit ist es seiner Entstehungszeit nach das zweite in der Reihenfolge der Klavierkonzerte. Dafür zeugt zunächst Beethoven selbst, der in einem Brief an Breitkopf und Härtel am 22. April 1801 wörtlich sagt: „ich merke an, dass bei Hofmeister eines meiner ersten Konzerte herauskommt .... bei Mollo ein später verfertigtes Konzert.“ Nun kam bei Mollo in Wien das C dur-Konzert Ende März 1801 heraus, bei Hofmeister in Leipzig aber und zwar erst Ende 1801 das in B dur. Das letztere also, das sogenannte zweite Konzert ist das zuerst entstandene, und wenn Wegeler erzählt, das Konzert in C dur sei während seiner Anwesenheit in Wien, die sich vom Ende 1794 bis in die Mitte von 1796 erstreckt, komponirt, so ist er im Irrthum. Es war das Konzert in B dur, während dessen Entstehung er sich in Wien aufhielt. Mithin muss auch Wegelers Bericht — dem zufolge das Rondo erst am Nachmittag des zweiten Tages vor der Aufführung von Beethoven geschrieben ist, und zwar unter heftigen Kolikschmerzen, während im Vorzimmer 4 Notenschreiber sassen, denen er jedes fertige Blatt einzeln übergab — auf dies B dur-Konzert bezogen werden. Dass er beide Kompositionen verwechselte, erklärt sich daraus, dass die spätere, weil sie etwa 3/4 Jahre früher herauskam, die Opus-Zahl 15 erhielt, während die ihrer Geburt nach ältere, aber dem Erscheinen nach jüngere als Opus 19 in den Buchhandel kam. Am 29. März 1795 spielte Beethoven sein erstes Klavierkonzert zum ersten Mal öffentlich vor, natürlich war es das in B dur. Wann hat er es komponirt? Nottebohm hat diese Frage gelöst (Neue Beethoveniana in No. 48 des Musikalischen Wochenblatts von 1875), und zwar auf Grund von Beethovenschen Skizzenblättern, die im Brittischen Museum aufbewahrt werden. Es kommen 2 Bogen in Betracht. Der eine enthält auf allen 4 Seiten Skizzen zu den 3 Sätzen des B dur-Konzerts. Derselbe Bogen enthält auf den oberen Systemen der dritten Seite 2 kleine, dem Unterricht bei Albrechtsberger angehörende Nachahmungssätze, die, wie Stellung und Dinte beweiset, früher geschrieben wurden, als die Konzertskizzen um sie herum, Die Nachahmungssätze sind frühestens Anfang 1794 geschrieben, das Konzert muss also später entstanden, doch spätestens am 29./3. 1795 fertig geworden sein, da es an diesem Tage von Beethoven vorgetragen wurde. Ferner finden sich auf der ersten Seite des anderen Bogens Arbeiten zu einer Kadenz zum ersten Satz des B dur-Konzertes, die ohne Vorhandensein des Werkes selbst nicht zu erklären seien würden. Auf der zweiten Seite aber desselben Bogens finden sich einige auf den letzten Satz des Konzertes in C dur bezügliche Stellen, welche diese Arbeit noch in ihrem ersten Stadium zeigen. Auch dieser Bogen also liefert einen Beweis für die spätere Entstehung des C dur-Konzertes. Dasselbe ist jedenfalls vor Anfang Juli 1798 vollendet worden. Dies folgt aus einem dritten Skizzenblatt, dessen erste zwei Seiten in der oberen Hälfte mit einer

Konzertkomposition, wer auch der Komponist sei, ist stets ein Unternehmen zweideutiger Art. Der Tonsetzer hat einen Chor von Instrumenten um sich versammelt; durch sie will er sprechen, sie sind die Personen seines Drama's, jede derselben von eigenthümlichem Vermögen und Charakter; im freien Kunstwerke würde jede nach ihrer Weise zur Theilnahme berufen werden, mit gleichem Rechte, das sich nach ihrem Naturell und Vermögen näher bestimmte. So wär' es im freien Kunstwerk', in dem der Bildner unbedingt und ohne Nebenzweck einzig seiner Idee folgt.

Im Konzerte muss, nach dessen Bestimmung, von diesem Grundgedanken jedes Instrumentenvereins abgegangen, es muss dem konzertirenden oder Prinzipal-Instrument — oder den zwei, drei konzertirenden Solo-Instrumenten der entschiedne Vorzug vor den andern gegeben werden, und zwar nicht aus innern Gründen chorischer Komposition, sondern aus dem ganz willkürlichen Vorsatz, es zu bevorzugen und hervortreten, sich auszeichnen zu lassen, — oder vielmehr den Spieler. Das durchgreifende Mittel aber des Spielers, sich auszuzeichnen, kann nur seine Bravour sein; was auch sonst der Komponist zu sagen hat, die Rücksicht auf den Solospieler und seine Bravour darf nicht versäumt, muss vorangestellt werden. Bei Pianoforte-Konzerten kommt noch der bedenkliche Umstand dazu, dass dieses universale Instrument, das sich selber wohl genug sein, für sich allein Träger der tiefsten Ideen sein kann, gegen die Orchesterinstrumente nach Schallvermögen und melodischer Kraft im entschiednen Nachtheil steht. Uebersehen oder überwinden lassen sich diese Verhältnisse nicht; es kommt darauf an, sich mit ihnen, so gut es gehen will, abzufinden. Dass auch unter solchen Bedingungen das Talent des Tonsetzers Hervorragendes leisten kann, hatte kurz vor Beethoven Mozart bewiesen.

Beethoven hat sich in der Konzertkomposition, namentlich in dem vorgenannten, ebenso im zweiten (eigentlich ersten, cf. oben) und dritten

Concerto pour Piano . . . Op. 19 (C. V. 37.) und Op. 37, (C. V. 85.), aus B dur und C moll, nach Tendenz und Form seinem grossen Vorgänger angeschlossen. Dass er es mit eigenthümlichem Inhalt,

---

Kadenz zum ersten Satz des Konzertes beschrieben sind, während die untere Hälfte der zweiten Seite Entwürfe zum letzten Satz der Sonate in D dur op. 10 No. 3 bietet. Die Sonaten waren spätestens Anfang Juli 1798 fertig, folglich das Konzert, dessen Kadenz ungefähr um dieselbe Zeit wie der letzte Satz der Sonate in D dur entworfen wurde, schon früher. —

mit Benutzung der höhern und immer fortwachsenden Spielgeschicklichkeit und Instrumentkraft, auch mit reicherer und eindringlicherer Erfassung des Instruments nach Vermögen und Natur desselben, endlich mit reicherer und blühenderer Verwendung gethan: das wär' ein grosses Lob für andre Komponisten, nicht so für Beethoven. Seine Aufgabe war nicht darauf beschränkt, das bereits Vorhandne bereichert oder verschönert zu wiederholen, — was gewiss schon ein hohes Verdienst um das Kunstleben ist, — sondern in seiner Kunst eine neue Idee zu verwirklichen und damit derselben eine neue Bahn, ein neues Reich zu öffnen.

Das Konzert in B dur wurde von Beethoven selbst zuerst in Wien am 29. März 1795 vorgetragen, das in C dur in Prag 1798, wo er auch das in B dur wiederholte; das dritte wurde 1803 vom Komponisten selbst*), von Ries im Jahre 1804 ausgeführt, ist aber schon 1800 geschrieben oder angefangen. „Beethoven (erzählt Ries) hatte mir das Manuskript gegeben, um damit zum ersten Mal öffentlich als sein Schüler aufzutreten; Beethoven dirigirte und wendete mir um. Ich hatte ihn gebeten, mir eine Kadenz zu komponiren, er wies mich an, selbst eine zu machen. Er war mit meiner Komposition zufrieden und änderte wenig. Eine brillante, aber sehr schwierige Passage, die ihm zu gewagt erschien, sollte ich ändern. Die neue befriedigte mich nicht. Ich konnte es nicht über mich gewinnen, im öffentlichen Konzerte die leichtere zu wählen. Beethoven hatte sich ruhig hingesetzt. Als ich nun keck die schwere anfing, machte Beethoven einen gewaltigen Ruck mit dem Stuhle, die Kadenz gelang aber, und Beethoven war so erfreut, dass er laut Bravo! schrie. Dies elektrisirte das Publikum."

Diese Anekdote, willkommen als einer der kleinen Züge, die das Charakterbild lokalisiren, bezeichnet dem Verstehenden zugleich den Charakter der Kunstgattung, um die es sich handelt.

Betrachtet man das Konzert aus allgemeinerm Gesichtspunkt als Uebergang vom Beethovenschen Klavier zum Orchester, so knüpft sich ein zweiter Uebergang an jene Trio's Op. 1, in denen zwei andre Instrumente sich dem Klavier zu gleich berechtigter Mitwirkung verbinden, soweit das Uebergewicht des Klaviers die Gleichheit zulässt. Dieser Uebergang eröffnet sich, weniger bedeutende Werke bei Seite gelassen, in den

*) Die Aufführung fand am 5. April statt. Ausser der ersten Symphonie wurden 3 grosse Werke, und diese zum ersten Male vorgetragen: das dritte Konzert, die zweite Symphonie und das Oratorium Christus am Oelberge.

Six Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncello, Op. 18, (C. V. 82), von denen die drei ersten vielleicht, wie aus einem Briefe an Hofmeister vom 15. Dezember 1800 gefolgert werden darf, schon Ende dieses Jahres, die drei folgenden 1801 herausgegeben sind, die aber alle sechs spätestens Mitte April 1800 druckfertig waren. Das dritte Quatuor in der Herausgabe, D dur, soll das erste in der Komposition und das erste in der Herausgabe, F dur, das dritte in der Reihenfolge der Komposition sein, die erste Anregung zu diesen Arbeiten soll 1795 Graf Appony durch jene Aufforderung (S. 47), ein Quartett zu schreiben, gegeben haben.

Die Reihenfolge der drei ersten Quartette, der Komposition nach, ist psychologisch aufklärend über die Stimmung und Richtung des Komponisten, dessen charakteristische Werke bis dahin dem Klavier, dem ihm vertrautesten Instrumente, angehört hatten und dessen Eigenthümlichkeit, — vertiefte Innerlichkeit, — zuerst in jener kleinen F moll-Sonate Op. 2 hervorgetreten war. Nun erhält er durch Appony den äusserlichen Anstoss zur Quartettkomposition — und fasst, einstweilen ebenfalls ganz äusserlich, den Entschluss, darauf einzugehn. Wie er ist, wie er sich in seinem Besten bisher gefühlt und erwiesen, so giebt er sich als ächter Künstler mit der vollen Innigkeit seines Wesens und ganz unbedingt der neuen Aufgabe hin. Das ist der Ursprung des D dur-Quatuors und ganz besonders des ersten Satzes; man dürfte sagen, dass hier mehr Beethoven als Quartett wäre, so schön das Werk auch als Quartett ist und so gewiss es nur Quartett sein kann. Aber die grosse Quartettschule Haydns und Mozarts? Sie muss ihr gebührend Recht haben; das zweite Quartett stellt sich ganz neben die Mozartschen, das dritte, F dur, zeigt jenes rastlose Motivenspiel, den eigentlichen Lebenspuls des Quartettsatzes, — so lange nicht der Geist den Pulsschlag höhern Lebens erweckt. Erst war der Beethoven da, dann hat er sich als Meister neben die Meister gestellt.

Die Quartettkomposition hält die Mitte zwischen Klavier- und Orchestersatz. Minder anspruchsvoll als der letztere, lässt sie sich überall, wo nur vier Spieler zusammenkommen mögen, ausführen und entspricht schon damit der deutschen Neigung, sich im kleinen bescheidenen Raume, gleichsam im heimlichen, lauschigen Winkel zusammenzufinden. Da erwarten sie sich, da finden sie sich, üben und freuen sich endlos an dieser feinen Quartettarbeit, spielen und leben sich in einander hinein zu lebenslänglichem Freundschaftsquartett. Ein solches Quartett ist sogar einmal leiblich geboren

worden; es waren die vier Brüder Müller aus Meiningen. Wer in Deutschland hätte sie nicht einst um die Mitte des vorigen Jahrhunderts in irgend einen Musiksaal einziehen sehn zum Quartettspiel, vier schwarzgekleidete, schlanke, ernst gelassene Gestalten, stillfreundlich und feierlich langsam, in Abständen eine hinter der andern, — und dann gehört! um zu begreifen, dass aller Physiologie zum Trotz die Vier nur Ein Mann sind. Es war die morgenländische Viereinigkeit statt unserer knappen Dreieinigkeit, in der sich das Leben des urdeutschen Musikervolks sublimirt darstellte. Alle vier Verbundene sind Eins, sie haben nicht abgelassen, bis ihre vier Seelen zusammengeflossen und ihre Muskeln dem festen Sehnenzug eines einigen Willens unterworfen sind. Aber in jener Vier ist jeder Einzelne doch wieder ein ganzer Mann, der seine Kraft nicht an zwei oder vier Stimmen versplittert, sondern ungetheilt auf seine eine Stimme verwendet. So gelangt jede Stimme zu einer Freiheit und Feinheit der Darstellung, die das vielbesetzte Orchester nicht erreichen, der das Klavier nur entfernt nacheifern kann, wär' es selbst von einem Liszt besetzt. Das Orchester hat Tausendfarbigkeit und Tausendstimmigkeit, um Organ der gesammten Instrumentenwelt zu sein. Das Klavier ist die Rennbahn der Phantasie, Vertrauter der einsamen, tiefsten Gedanken. Das Quartett ist die sinnige Erörterung im trauten engen Kreise, Austausch jener feinen Gedanken und Empfindungen, die nicht auf den lauten Markt gehören, sondern nur vom Freunde zum einverstandenen Freunde gehn. Es ist Charakterzug für die musizirenden Franzosen, dass in ihren Konservatoir-Konzerten Quartette mit vierfacher Besetzung ausgeführt werden; eine Herzensergiessung kompagnieweise.

Wie das Quartett vor unserm Hinblicke steht, so hat es vor dem geistigen Auge der Komponisten sich auferbauen müssen. Die gegebnen Mittel sind einfach, vier gleichartige Instrumente statt der bunten Heerschaar des Orchesters, doch nicht so einfarbig, wie das Klavier, da jenen Saiteninstrumenten doch einige Färbung (Bogenzug und pizzicato, dann die Klangverschiedenheit des mannigfaltigen Bogenansatzes, — die Dämpfung nicht zu vergessen) zu Gebote steht; man könnte das Klavier der Bleistift- oder Kreidezeichnung vergleichen, das Orchester dem Gemälde, das Quartett der Zeichnung mit zwei oder drei farbigen Stiften. Zum Ersatze für das blühende Farbenleben und die Schallmacht des Orchesters hat das Quartett die beweglichsten, gewandtesten, überall hinreichenden Instrumente sich auserkoren. Wie fein und wie durchdringend

zieht die Violin, — man muss das durch einen Laub, Joachim, Wieniawsky, Wilhelmi, de Ahna und manchen neueren, fast Ebenbürtigen, kennen lernen, — ihren Ton! wie weiss sie ihn, und mit ihm die Seele der Hörer, erbeben zu lassen, wie girrt sie und murrt sie und reisst scharf hinein zu schmerzlicher Aufregung! wie klagen ihre herabsinkenden, wie reizen ihre hinaufgetriebenen Töne, wenn leidenschaftliche Stimmungen in unserer festen Tonordnung kein Genügen mehr finden! wie still und heiss brüten die aushaltenden Töne und Akkorde des Quartetts, und wie leichtbeflügelt ist der Lauf jeder Stimme!

Dazu nun die höchste Freiheit in der Führung jeder Stimme, die höchste Feinheit und Mannigfaltigkeit in allen gleichzeitig erlangbar. Das alles zusammengenommen ergiebt mit Nothwendigkeit die Grundlage für die Quartettkomponisten. Sie muss polyphon sein, damit jede der vier Stimmen zur Geltung komme; sie muss zunächst sich leicht und frei und fein gestalten nach der Natur der Instrumente. Dies gilt vom ganzen Stimmgewebe. Leichte Motive fliegen im mühlosen, endlosen Spiel von Stimme zu Stimme, fügen sich zu Melodien, zu Sätzen zusammen, oder lösen sich aus den Sätzen los, emsiger und beharrlicher, als in andern Tonwerken geschieht. Selbst die Polyphonie greift nur ausnahmsweise zu den ernstern Gestaltungen des Kanons und der Fuge; sie ist mehr zur „causerie“ als zur Erörterung geneigt.

In solchem Sinne hat Haydn das Quartett geschaffen; was vor ihm in dieser Form hervortrat, kommt gegen ihn nicht in Betracht. Formell besitzt er alles, was seine grossen Nachfolger gebracht; auch das Scherzo, das man irrig (S. 64) als Beethovens Schöpfung angesehen hat. Aber sein Sinn war ein andrer. Ihm war das Quartett vor Allem musikalische Unterhaltung; dies muss man bei ihm suchen, nicht grosse und herrschende Leidenschaften oder Ideen. Es giebt dafür selbst äusserliche Beweise. Er hat neben der fast unglaublichen Zahl anderer Werke 83 Quartette gesetzt, Beethoven nur 16. Die Zahl der Ideen und leidenschaftlicher Ergüsse kann nicht so weit reichen, wohl aber sind die Momente der Unterhaltung und Erheiterung beliebig zu vervielfältigen. Dann liebt er innerhalb der Komposition Wiederholungen. In seinen ersten Sätzen wird jedesmal der erste Theil wiederholt, sehr häufig auch der zweite und dritte Theil, während dies bei Beethoven nur in 3 Quartetten statt hat und dafür in 6 andern auch der erste Theil nicht wiederholt wird. Welchen Sinn hat dies?

— Wiederholung ist Nicht-Fortschritt, Behagen und Begnügen am schon Dagewesenen; der leidenschaftliche Drang nach Vorwärts fehlt, — oder das Gesagte ist nicht voll und kräftig genug ausgesprochen. Auch das bestärkt diesen Charakterzug, dass der Hauptsatz in den sonatenförmigen ersten Sätzen, die das Hauptstück des Ganzen sind, häufig auf dem Sitze des Seitensatzes wiederholt oder doch in Erinnerung gebracht wird, ehe der Uebergang zum Seitensatz erfolgt.

Wie in den Grundzügen, erweist sich der Charakter des Haydn'-Quartetts auch im Inhalte. Wir wüssten keins, das einen bestimmten Gedankengang durch alle vier Sätze festhielte. Namentlich laufen die Finalen der grossen Mehrzahl nach auf die Absicht hinaus, die Hörer mit leichtem rührigen Spiel erheitert zu entlassen. Als entschiedne Ausnahmen wären die Quartette No. 3 (das Finale ist eine Doppelfuge) und No. 1 zu nennen, das seine drei ersten Sätze in C dur, G dur, C dur aufstellt, das Finale aber — in C moll, ohne dass wir übrigens dafür einen andern Grund anzuführen wüssten, als den Trieb zur Mannigfaltigkeit.

Es ist eben Unterhaltung. Aber es ist ein geistvoller, liebenswürdiger Mann, von kindlichem, heiterm Sinn und feinem Gefühl, dem wir zuhören. Artig, rührig, emsig durch und durch ist dieses Tonspiel, reizend gewebt wie Filigranarbeit, meist vergnüglich, voll jugendlicher Schelmerei, die bisweilen eine ernste, trübe Miene annimmt, um gleich wieder mit trostvollem Lächeln zu begütigen, von zarter Empfindung oft durchhaucht, doch lieber zu sorgloser Heiterkeit zurückgewandt.

Ihm zur Seite trat Mozart, mit gleicher Meisterschaft, gleich fleissigem, feinem Tonspiel. Allein ihm war der Sinn gereifter, theils von innen heraus, theils durch ein reicheres, bewegteres, leidenschaftlicheres Leben. Gegen den patriarchalisch friedlichen Haydn tritt er als der von einer neuen Zeit bereits Angehauchte. Wenngleich er ihres Inhalts nicht bewusst wird, ist doch sein Gemüth von ihren heissern und stürmischen Wallungen schon aufgeregter zugleich und in sich zusammengenommener. Er ist männlicher als Haydn, er hat was auf dem Herzen und rührt damit an unser Herz. Seine Stimmungen sind ernster, bis zu jener Weihe der Andacht, die bisweilen wie Weihrauch am katholischen Altar aus seinem Herzen aufsteigt. So auch sind sie gehaltener, wenn sie sich erst festgesetzt haben. Daher ist auch seine Form fortschreitender, weniger wiederholend. Doch kehrt er gern zum heitern, feinen Spiel

der Töne zurück, selbst wo der Ansatz zu Grösserm gegeben war, wie hier,



in diesem Einsatze, der Takt 6 auf dem Dominantakkorde, dann nochmals auf e - g — c wiederholt wird, worauf die Violin, wie hier das Violoncell, sich emporschwingt und dieses von G aus mit der Phrase der Violin antwortet. Der Ansatz war weitgespannt und weitreichend, er hätte Beethoven weiter geführt. Mozarts zärtliche Seele kann schon im vierten Takte die rührende Bitte nicht zurückhalten, und gerade darin, dass selbst kühner Aufschwung stets wieder dieser liebevollen Empfindung nachgiebt, zeichnet sich der schwärmerische Charakter des ewigen Jünglings, der einst als Knabe Jeden fragte, ob er ihn auch lieb habe, und die Thränen nicht zurückhalten konnte, wenn man im Scherz Nein sagte.

Wie aber diesem zartbesaiteten Gemüthe auch der bitterliche Ernst nicht allzuherb erscheinen konnte, wenn es galt, zeigt sich auch in den Quartetten, vornehmlich in der Einleitung zu No. 6,



jenem Satze, der die musikalischen Gourmands und Theoretiker schon so oft in Harnisch gejagt hat, wie jemals eine der Beethovenschen Schärfen. Uebrigens scheint jene Einleitung nur als Antithese zum folgenden Allegro dienen zu sollen, das lebensvoll, warm andringend ist, aber ohne nothwendigen Zusammenhang mit jener. Auch die folgenden Sätze zeigen davon nichts, so andachtvoll, so ernst und lieblich auch das Andante singt. Das Finale vollends ist regsam, fast lustig zu nennen. Die Tiefe der Einleitung hat eine tiefernste psychologische Entwickelung erwarten lassen, und sie ist nicht gekommen.

Diesen Sinn hatten die beiden grossen Vorgänger Beethovens ihrem Quartett eingeflösst: die feinste, sinnige, angeregte und bei aller Angeregtheit in den verständnissvoll gezogenen Schranken anmuthiger Mässigung beharrende Unterhaltung. Heiterkeit bis zu schalkhafter Neckerei, feuriger Drang bis dicht an leidenschaftliche Hingebung, inniges Empfinden, doch sicher vor jenen Stürmen, in denen man sich selber einsetzt und verliert an eine tragische Bestimmung — und sich göttlich dahingiebt jenem

„Stirb und Werde!“

des Dichters.

Hier trat Beethoven die Erbschaft der Vorgänger an. Viel Hände, viel Jahre bauen am Haus', eh' es wohnlich; und dann begehrt man den Garten, und drin ein Liebchen, und das zum trauten Weib' — und dann verlangt man hinaus in die Welt und hinauf in den Himmel. — Für Beethoven sollte das Quartett eine ganz absonderliche Bedeutung erhalten. Noch hatte er davon keine Ahnung. Einstweilen stand er auf der Bahn seiner Vorgänger, nur wurde bei ihm bald alles grösser und weiter und freier.

Über das dritte Quartett (in D dur), der Komposition nach das erste, haben wir schon ein Wort gesagt; in ihm scheint Beethoven sich mehr subjektiv hingegeben, als dem Tonspiel nachgehangen zu haben. Gleich der erste Satz bezeugt es. Süsse Zärtlichkeit, hingebende Liebe spricht aus dem Hauptsatze,



so seelenvoll, so jung und darum leicht kosend. Ein zweiter Hauptsatz ist schelmisch heiter, wie ein junges Mädchen, das nur die Rosenknospe der Liebe kennt, nicht ihre Gluten, wohl nie sie kennen lernt. Ein Seitensatz (auf der Dominante von A dur) tritt beunruhigt, fahrig, ein zweiter (C dur) abgekühlt und stutzig auf; der Hauptsatz herrscht im zweiten Theile, findet noch in einem Anhange den höchsten Aufschwung; das Ganze ist ein einheitsvolles Bild eines bestimmten Seelenzustandes.

Das Andante (B dur) ist nachsinnend, nachspürend irgend einem innerlichen Vorgange, nicht tief. Einen Anklang davon, als wäre

dem ersten Vorgang (ersten Satz) eine ernstere Erfahrung gefolgt, bringt das sogenannte Scherzo. Das Finale fliegt heiss und eilig dahin.

Das Quartett No. 1 setzt sich erst recht in der eigentlichen Quartettweise fest. Das Motiv des ersten Satzes,



wird bis zur Erschöpfung — nur nicht der ächten Quartettisten, die dabei „die Kunst“ bewundern — ausgenutzt; es erscheint 131 mal in 427 Takten. Dabei ist es nicht vorschreitend, nicht schlagend, sondern umschreibt besinnlich einen Ton. Es ist nicht Fortschritt, es ist Tonspiel; Spiel der gestaltenden Phantasie ist der Inhalt des Satzes.

Dagegen zeigt sich im zweiten Satze, —





jenes breite Dahinströmen einer einigen Melodie, das der Ausdruck eines ebenso einigen Seelenergusses ist. Der ganze Satz ist von derselben Empfindung erfüllt und hebt sich über das ererbte quartettliche Motivenspiel weit hinaus.

Von den übrigen Quartetten des Op. 18 ziehen wir zunächst das erste der zweiten, jüngern Folge (C moll) zu näherer Betrachtung. Gleich der erste Satz bringt wieder eine so grossartige, erhebungsvolle Melodie,



voll Ernst und Pathos und in so vollkommener Einheit sich entfaltend, wie die frühern Quartette nicht gekannt haben. Spricht hier, im Hauptsatz, im ernsten Ringen ein von Sorgen und Verlangen umschleierter, aber kraftbewusster Sinn, so deutet der den Seitensatz einführende Zwischensatz (oder will man ihn ersten Seitensatz nennen?)



auf innern Zwiespalt; der (eigentliche oder zweite) Seitensatz folgt dann, in Es dur, gefassten Sinnes, und legt sich breit aus; der Schlusssatz



mit seinen Schlägen auf das zweite Viertel und den davoneilenden Achteln scheint zwischen Entschluss und Zagen zu schwanken. In diesem ganzen ersten Satze festet sich die Stimmung zu einem Charakterbilde; fast liesse sich durch das ganze Quatuor ein solcher errathen.

Eigenthümlich tritt nach diesem sehr ernst gefassten, bisweilen in schmerzlich entschlossenem Sinn empordringenden, bisweilen

schlagfertig heftigen ersten Satze der zweite (Andante scherzo quasi Allegretto) einher, gemessenen Schrittes und leise, einem ernsten in sich geschlossenen Charakter vergleichbar, der sich zum Scherzen herbeilässt, um seinen wahren Sinn zu vergessen oder vergessen zu machen. Der Anfang, fugato,



wie der ganze Bau deutet auf das Andante der ersten Symphonie hin; wir werden noch anderwärts bei Beethoven diese Wiederkehr einer ihm liebgewordenen Form bemerken.

Endlich vom letzten Quatuor No. 6 (B dur) zieht vornehmlich das Finale die Aufmerksamkeit an sich. Nachdem der erste Satz des Quartetts



den Ton der Behaglichkeit und Heiterkeit angeschlagen, der auch in den nächsten Sätzen (besonders im Scherzo) fortklingt, setzt das Finale sich aus zwei ganz verschiedenen Sätzen zusammen. Der erste (B dur $^2/_4$) ist La malinconia, Adagio überschrieben mit dem Zusatze, dass er mit der grössten Delikatesse vorzutragen sei; der andre ist als Allegretto quasi Allegro bezeichnet, $^3/_8$, ebenfalls B dur. Der erste spricht uns an, wie die Melancholie eines liebesiechen Mädchens, thränenreich, seufzervoll, die scheue Seele von ängstlichen Schrecken durchzuckt. Der andre Satz ist leichtfertiger Schwingetanz, dem Wiener Länderer anfangs vergleichbar, doch weiterführend, auch zur Malinconia zurückblickend. Ein losgebundenes Prestissimo schliesst. Es ist ein Apriltag im Seelenleben.

Das waren Beethovens erste Quartette. Wie weit wird er noch über sie hinausgehn! Aber schon sie zeigen den wesentlichen Fort-

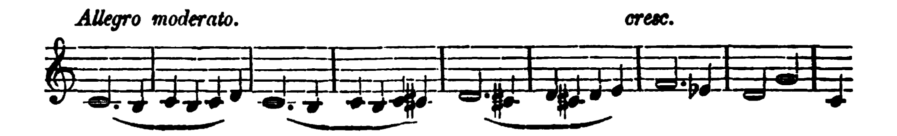
schritt, zu dem er berufen war: seine Quartette haben individuelle Bedeutung, sie haben Charakter erlangt, oder wenigstens ist das Streben dahin unverkennbar.

Diesen Quartetten reiht sich nach Sinn und Standpunkt das

Quintett (2 Violinen, 2 Bratschen, Violoncell) C dur, Op. 29

an, im Jahre 1801 komponirt. (C. V. 95.)

Es ist eines der bedeutendsten Werke seiner Gattung, gleichwohl keins von jenen Werken, die ihren Ursprung in einer höhern, den Bau wie ein Gottesbefehl hervorrufenden Idee haben. Es ist der allgemeinen, dem Inhalt nach noch unbestimmten, aber ganz künstlerischen Lust am Schaffen entsprungen, wie die Mehrzahl aller Instrumentalkompositionen. Nicht mehr sagt das erste Thema,



nicht mehr der Fortgang; es hätte ebensowohl ein Quatuor werden können, wie ja umgekehrt das einst vom Grafen Appony bestellte Streichquartett (S. 47 m. A. u. S. 150) als Quintett zu Tage getreten ist (Op. 4, chr. Verz. No. 46). Der Komponist folgt bei der Festsetzung der Stimmenzahl, gleichviel ob ein äusserer Anlass vorausgegangen ist, entweder dem Gebot einer innern treibenden Idee, die gerade so viele Stimmen — nicht mehr, nicht weniger — fordert, oder er setzt sich nach eignem Willen ganz äusserlich vor, ein Quartett oder was es sonst ist, zu schreiben. Dann beginnen seine Gedanken sich darauf zu richten und sich in die gewählte Form hineinzubilden. Dieser äusserlich beginnende Vorgang ist der gewöhnliche; er ist überall genügend und berechtigt, wo nicht eine tiefere Idee den von ihr gleichsam besessenen Künstler bestimmt. In unserm Quintett nun hat sich der Wille auf fünf Stimmen gerichtet und die Phantasie sich mit dem Nageklang der fünf vereinten Streichinstrumente erfüllt. Das führt denn sogleich zu reicherm Gewebe, zu Gegensätzen in der Verbindung, zu breiten und gefüllten Harmonielagen, das siedet gelegentlich, im zweiten Theil,



heiss auf. Zugleich diene es als Belag für die S. 163 erwähnte Tiefstimmung Beethovens. Das zarte, edelsinnige Adagio, das leichte Scherzo, das sich im anmuthigen Schwunge wärmer beseelt, das Finale, das voller Grazie, in flatternder Leichtigkeit, sprühend von Lebenslust dahinrauscht und nur zuletzt, vor dem Ende mehr neckend als ernstlich gemeint, eine bedenkliche Frage aufwirft, um von Neuem in heimlicher Lust aufzurauschen; das Alles — wer würde fertig, diese Schatzkammer auszuzählen, die Beethoven uns hinterlassen!

So sei denn auch das am 2. April 1800 in Wien aufgeführte, am 15. Dezember zum Verlag bestimmte und im Juli 1802 erschienene

Grand Septuor, Op. 20 (C. V. 80.)

für Violin, Viola, Violoncell und Kontrabass, Klarinette, Fagott und Horn nur als Fortschritt zu dem höhern Schauplatze, der Beethovens wartet und den er sicher längst ersehnt, genannt. Es ist wegen der im Privatkreise nicht so leichten Besetzung der sieben Stimmen in der Originalgestalt weit weniger bekannt, als im vierhändigen Klavierauszuge; aber selbst in diesem verleugnet es dem einigermassen erfahrnen Hinblicke nicht sein ursprüngliches Wesen. Die Wohligkeit der Bläser, das üppige Wesen der Klarinette, das

*) Va bedeute Viola oder Bratsche.

ermuthigende Waldhorn, sie fühlen sich heraus, wie sie den Sinn des Ganzen bedingt und in der Originalgestalt mit blühender Farbe geziert haben, daher es allerdings wünschenswerth bleibt, zu ihr durchzudringen.

Das Ganze ist so recht „Musik“, die nichts anders sein will, nichts begehrt, als den Wohlgenuss der Melodien und Klänge, die Wohlgestalt anmuthigen Daseins aus dem wohlwollenden Gemüthe des Künstlers in das unsrige zu übertragen. Das heisst reich gespendet! Nach einem einleitenden Adagio der vollausgeführte Allegro-Satz, dann das gesangvolle, innige Adagio, die launige Menuett, so einig mit dem Grundton des ganzen und wie eingeboren in dessen Bau, dass wir uns mit der allerdings zuzugebenden Thatsache ihrer Entlehnung (S. 74) schwer verständigen können. Der Menuett folgen ländlich unschuldige Variationen,*) ein muthvolles Scherzo, endlich zum Finale noch ein einleitendes marschmässiges Sätzchen.

Jede dieser hier betrachteten Kompositionen thut einen Schritt vom Klavier hinweg zum Orchester. Mitten unter sie treten die ersten selbständigen Orchesterwerke.**) Von diesen soll nunmehr die Rede sein.

Zunächst:

Gli uomini di Prometeo, (C. V. 91.),

Ballet von Vigano, für Wien komponirt im Winter 1800/1801, auf dem Hofburgtheater am 28. März 1801 aufgeführt; die Musik ist als Op. 43 herausgegeben; der alte, bei Cappi in Wien herausgegebene zweihändige Klavierauszug ist vielleicht von Beethoven selbst verfertigt.

Am bekanntesten ist die Ouvertüre dieses Werkes; wo man eine Ouvertüre von Beethoven geben und sich auf das leichteste damit, ohne Probe, abfinden will, wird unfehlbar diese Prometheus-Ouvertüre gewählt, weil sie so leicht und bekannt ist. Dabei ist man so undankbar gewesen, sie wegen eben dieser Leichtigkeit, — die der Ausführung deutet auf die des Inhalts, — ein wenig gering-

---

*) Das Thema ist ein niederrheinisch Volkslied, „Ach Schiffer lieber Schiffer“ (Kretschmar, Deutsche Volkslieder, 1840. S. 181), nur an zwei Stellen höher gehoben. Acht Jahre, nachdem Beethoven Bonn verlassen, ist die Jugenderinnerung in ihm aufgetaucht.

**) Wir sehen hier ab von den Jugendversuchen, z. B. dem Ritterballet und den Kantaten aus der letzten Bonner Zeit, ferner von den im Verein mit dem Klavier auftretenden ersten Konzerten.

zuschätzen. Lenz, erfüllt von edlem, wenn auch bisweilen irrgehendem Enthusiasmus für Beethovens Grösse, nennt sie „eine Sommersprosse auf Beethovens jugendlicher Wange“; er legt nämlich die hohe Idee andrer Beethovenscher Schöpfungen als Massstab an diese kleine Ballet-Ouvertüre. Und wahrlich, er ist nicht der Einzige, der so thut. In der Kunst aber will jedes Werk aus sich selber beurtheilt werden und ein äusserlich Messen, das darauf hinausläuft, ein Werk gegen das andre schöner oder grösser oder origineller zu befinden, ist unfruchtbar und im Grund' unkünstlerisch. Der Künstler will nicht schön und schöner, oder gross oder originell sein; er wird nur von innen getrieben, zu offenbaren, was in ihm ist. Und wenn er sich einer voraus bestimmten Aufgabe widmet, so will er wieder nicht grösser oder origineller sein, — das Alles sind lauter unkünstlerische Gedanken und Absichten, — sondern er giebt sich unbedingt dieser Aufgabe hin und lässt aus sich heraus diese ganz allein wirken nach ihrer Natur.

Beethoven fand sich nun diesem Prometheus gegenüber. Der Titane hat sich gefallen lassen müssen, Tricot anzulegen und zu tanzen, oder doch in einem Ballet zu figuriren. In einem Sturme bringt der Halbgott das beseelende Feuer vom Himmel, belebt seine leblosen Erdgebilde, so gut es hat gehen wollen, führt sie dem Apoll vor, der ihnen vor allen Dingen Saitenspiel und allerlei andre präsentable Künste verleihen soll. Was kann man weiter von diesem Spiel mit lebendigen Marionetten sagen? Was sollte, konnte Beethoven daraus machen? etwa grosse Musik, wie zu Fidelio oder in den Symphonien?

Er hat künstlerische Pflicht geübt und sich ganz treu, — wie hätte er auch anders gekonnt? der Aufgabe hingegeben. Die Ouvertüre kündigt sich mit anmuthiger Feierlichkeit in Adagio auf der Unterdominante (F dur) an, ihr Gedanke wird von jenem Tiefklang des Orchesters getragen, der Beethoven eigen und für ihn (S. 163) bezeichnend ist. Dann tanzt und rollt das Allegro molto con brio so muntern leichten Kopfes, wie Menschen und Götter dahintanzen werden, sobald der Vorhang sich hebt; Alles, auch der Seitensatz, in dem wechselnd die Bläser sich melden und ablösen, ist leicht, in Einem Gusse hingeworfen. Was hätte Beethoven Besseres thun können?

So ist die ganze Musik des Ballets. Nach der Ouvertüre tritt ein neues Allegro (non troppo) vor, ein Naturbild, la tempesta, nicht besser und nicht schlechter, wie schon früher Gluck und

Mozart und Andre den Sturm haben sausen lassen. Doch zeigt sich hier schon jene später so oft benutzte Gegenstellung von tonischem und rhythmischem Motiv, —



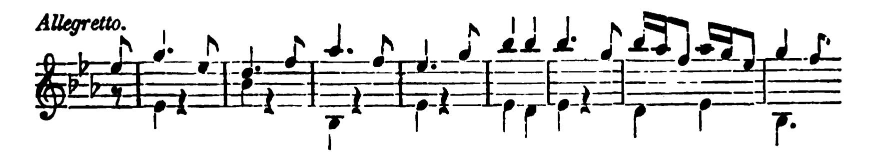
das tonische Motiv hat sechs oder zwölf, das rhythmische (der Takt) hat acht Momente, widerspricht daher jenem, indem es die Momente 1, 9, 17 betont, — durch welche die rhythmische Ordnung verlöscht und das ganze in Taumelschwung gestürzt wird. Es ist nicht nöthig, von der Scene der Belebung (No. 1) und allen folgenden zu berichten; No. 8 ist ein weit geführter Marsch, munter, lebendig, gauckelnd, bunt, durchaus marionettenhaft; Beethoven hat das Ballet ganz richtig beurtheilt. Zuvor, in No. 5, verwendet Beethoven die Harfe, dieses Spielzeug der Franzosen und Italiener, — auch Gluck gebraucht sie im Orpheus, — das sie in das Orchester hineinstellen, ohne dass jemals die Verschmelzung gelingt. Beethoven hat sie niemals wieder gebraucht.

„Aber warum hat er dergleichen komponirt?" — So fragt kein junger Komponist, und keiner, der es gewesen; man widerstehe doch, wenn sich Gelegenheit bietet, für Orchester und Bühne zu schreiben, und obenein zum ersten Male!

Auch der damalige Zeitgeist in Wien mag mitgewirkt haben. Der österreichische Dichter, Heinrich von Collin, spricht sich (Werke VI. 305) ausführlich über Vigano aus und schildert ihn als genialen Reformer in seiner Kunst, der die Balletfreunde Wiens in grosse Aufregung versetzte und den früher hochgeachteten Balletmeister der Hofburg aus dem Felde schlug. „Diesen seltenen Sieg verdankte er der Zurückführung seiner Kunst von den übertriebenen, nichtssagenden Künstlichkeiten des ältern italienischen Ballets auf die einfachen Formen der Natur. Allerdings musste es befremden, in einer Gattung des Schauspiels, in welcher man bisher nichts als Sprünge und Gliederverrenkungen, mühsame Stellungen, combinirte, vielfach verschlungene Tänze, die keinen Eindruck der Einheit zurückliessen, zu sehen gewohnt war, plötzlich Handlung, Tiefe der Empfindung und reine Schönheit der äusseren Darstellung zu erblicken, welche ein neues, bis dahin nie gekanntes Reich des Schönen aufthaten."

Nach so enthusiastischen Aeusserungen eines gleichzeitigen ernsten Dichters ist es nicht wunderbar, dass Beethoven nach jenem Bonner Ritterballet sich noch einmal zur Komposition eines Tanzspieles bewegen liess.

Prometheus ist mit Ausnahme der Ouvertüre vom Musikrepertoire beinahe verschwunden.*) Aber eine Melodie hat sich auf eine bei Beethoven unerhörte Weise erhalten, jenes Doppelthema aus dem Finale,



das er bald darauf in einem Kontretanz (chron. Verz. No. 103), dann zu den S. 68 fl. besprochenen Variationen Op. 35 (1802) und zuletzt (1803/04) im Finale der Heldensymphonie, also im Ganzen viermal benutzt hat.**) Liegt ihm eine Volksweise zu Grunde? ist es im Ballet so beliebt, oder Beethoven selber so lieb geworden, dass er es in einem seiner bedeutungsvollsten Werke wiederholt? Diese letztern Fragen sind von wenig Gewicht; das Auffallende liegt in der viermaligen Benutzung desselben Thema's, ein Fall, der bei Beethoven nicht wiederkehrt. Jedenfalls ist das Thema zwar anmuthig, aber nicht von bestimmter Bedeutung, so dass die verschiedenen Verwendungen nirgends einen Widersinn hervorrufen.

Schon vor Prometheus hatte Beethoven die Kraft der Schwingen an Höherem versucht. In der ersten Symphonie,

Grande Simfonie, C dur, Op. 21, (C. V. 81),

trugen sie ihn schon frei und kühn zu jenen Höhen empor, auf denen Mozarts Geist geweilt hatte; wie weit er darüber hinaus zu weitern Umblicken gelangen sollte, war jetzt noch nicht zu ermessen. Man muss übrigens annehmen, dass diese Symphonie 1799 oder spätestens in den Monaten Januar bis März 1800 gesetzt

*) Im Berliner Opernhause erscheint das Ballet seit 1891 von Zeit zu Zeit wieder, doch ohne sonderlich anzuziehen — trotz glänzender Ausstattung und Darstellung.

**) cf. über die Reihenfolge das von Nottebohm beschriebene Skizzenbuch aus den Jahren 1801 bis 1802 (S. 12, 32, 42) und Thayer (Leben B. II. 393).

worden, da sie schon am 2. April 1800 zugleich mit dem Septett in Wien zur Aufführung gekommen ist.

Für jeden Komponisten ist es ein hohes Fest, diesen Chor verschiedenartiger Träger seiner Idee und seines Willens um sich zu versammeln; es ist ein Gefühl, wie vielleicht ehemals des Bannerherrn, der seine Vasallen um sich her sammelt zum Streite; freie Männer nach allen Seiten hin, nur seinem Lehnsgebot unterwürfig. Welch ein Festgefühl musste Beethovens Brust erfüllen, als er an die Stelle trat, die ganz unfehlbar ein Vorgefühl ihm als sein gelobtes Land bezeichnete!*) Dies ist nicht willkürliche Voraussetzung, es ist nachzuweisen aus seinen Klavierkompositionen, die sich, wo es nur geht, zu orchestralen Lagen und Vollklängen erheben.

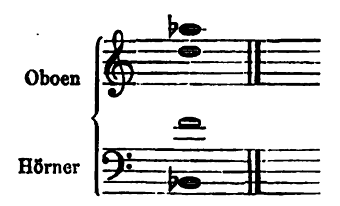
Zu diesem Fest versammelt er vor allen Dingen das Orchester vollständig um sich. Während seine grossen Vorgänger sich in der Zusammenstellung ihres Orchesters oft an Oboen oder Klarinetten genügen lassen können, nimmt er von Anfang an Oboen und Klarinetten in Anspruch; dieser Grundlage treten später, wenn es nöthig ist, Posaunen, Pikkolflöten und Serpent, auch die grosse Trommel zu. Dies ist das Beethovensche Orchester.

Jener erste Zuwachs (Missverstand zu vermeiden, sei wiederholt, dass er nicht etwa erst durch Beethoven gewonnen, sondern nur durch ihn bleibend festgehalten worden) ist keineswegs blos stoffliche Häufung. Er gewährt zunächst vollere Harmonie, besonders vollere Mittellagen im Chor der Bläser, dem vermöge des aushallenden und quellenden Klangs ihrer Instrumente die Ausfüllung der Harmonie obliegt. Er gewährt dem Bläserchor — achtstimmig,

---

*) Beethoven hat schon während seiner Studienzeit bei Albrechtsberger (1794 bis Anfang 1795) an die Schöpfung einer Symphonie gedacht und ist auch schon zur Ausführung des ersten Satzes geschritten. Vielfache Anläufe und Skizzen zu derselben finden sich hinter einer Doppelfuge, die er bei A. geschrieben; es folgen ihnen Entwürfe zum dritten Satze des Trios in G dur Op. 1 No. 2, zu zweien der 12 Kontretänze und manchem Andern, was in jener frühen Zeit geplant und vollendet wurde. Einer der Ansätze zur Symphonie hat grosse Aehnlichkeit mit dem letzten Satze der wirklich ersten Symphonie. Doch verwahrt sich Nottebohm, dem wir diese Notiz verdanken (Mus. Wochenbl. No. 2 1876), ausdrücklich gegen die Annahme, dass diese Skizze auf jene erste Symphonie bezogen werden dürfe. Im Gegentheil sei sie ursprünglich im Verein mit andern Gedanken als wesentlicher Bestandtheil eines ersten Satzes gedacht gewesen.

ohne die vier Blechinstrumente mit den Pauken, und von den Kontratönen bis in die dreigestrichene Oktav reichend — volles Gegengewicht gegen den eben so weit reichenden Chor der Saiteninstrumente, der zwar in der Regel nur vier Stimmen aufstellt, aber in mehrfacher Besetzung, und für Doppel- und drei-, vierfache Griffe geschickt. Er bietet in derselben Komposition je nach Wendung und Wechsel des Inhalts den üppigen oder schmelzenden Klang der Klarinette neben der Feinheit und Schärfe der Oboe, und gestattet den entschieden ausgebildeten Gegensatz von weichern in einander schmelzenden Klangmassen (Flöten, Klarinetten, Hörner, Fagotte) gegenüber dem sprödern Verein von Oboen mit Fagotten, oder gar von Oboen und Hörnern, die nie verschmelzen und gerade durch den innern Widerspruch, z. B. in dieser, dem Es dur-Konzert Beethovens entlehnten Verbindung



reizen, was nicht genug hervortreten würde, wenn man (wie in Mozarts G moll-Symphonie) von Anfang an nur Oboen und nicht Klarinetten gehört hätte.

Wir dürfen von diesem Gegenstande nicht scheiden, ohne einem möglichen Missverstande zu wehren und dabei das Wesen des Beethovenschen Orchesters schärfer zu bezeichnen. Wenn also die Beethovensche Vergrösserung des Orchesters, kann man fragen, ein wesentlicher Fortschritt ist: muss man nicht die noch grössere Erweiterung des Orchesters in unsern Tagen für einen noch weitern Fortschritt, über Beethoven hinaus, erachten? Wo ist aber dieser Weise des Fortschritts ein Ende abzusehen, und welches Verdienst hat er, der sich wenigstens zunächst nur als ein quantitativer darstellt? — Keineswegs soll und kann neuern Komponisten eine Schranke gezogen und die Verwendung neuer Instrumente gewehrt werden; jeder Künstler gebietet so frei über die ihm zu Gebot stehenden Mittel, wie Beethoven und seine Vorgänger über die ihrigen. Es kommt aber jederzeit auf den Gebrauch an, der von der vermehrten Orchestermasse gemacht wird und gemacht werden kann; und da

zeigt sich denn, dass unvermeidlich mit der wachsenden Masse der Instrumente der Spielraum und das charakteristische Hervortreten der Einzelnen beengt und zurückgedrängt wird. An die Stelle einzelner, individuell unterscheidbarer Charaktere treten Massen, an die Stelle geistiger und zwar dramatischer Wirkung tritt stoffliche. Trifft nun, wie kaum anders sein kann, der Anwachs vorzüglich die hallendern und weniger beweglichen Blechinstrumente, so treten diese Folgen noch entscheidender hervor; an die Stelle dramatischer Führung der einzelnen Instrumente als eben so vieler charakterverschiedner Personen treten verschmolzene Massen, die durch verschiedne Klangfarben sich scheiden und deren dichterischer Inhalt (wenn ein solcher vorhanden ist) sich zu dem des Beethovenschen Orchesters etwa so verhält, wie ein modernes Schlachtgemälde mit seinen Heersäulen und Feuerlinien und seinem Pulverdampf zu den Kämpfen der Iliade. Wir sind also nicht auf dürres Abzählen und Abwägen der Mittel hingewiesen, sondern entscheiden uns nach dem möglichen und der Möglichkeit entsprechend wirklich gemachten Gebrauche.

Der Beethovensche Orchesterbau nun, die Vollendung oder Behauptung des Baues, den seine grossen Vorgänger emporgeführt, war so wohl abgemessen, dass jedes einzelne Instrument sich persönlich — sagen wir als eine der Personen im grossen Drama vernehmen lassen und bewegen konnte, dass aber zugleich Stoff genug für Massenbildung und Gegeneinanderstellung einer Masse gegen die andre vorhanden war; es lebt in diesem Orchester ein freier Geist in einem leicht beweglichen Körper. So fasste Beethoven sein Orchester auf, und in diesem Gedanken beging er schon sein erstes Festspiel mit ihm; es war ein hoher, freudiger, muthvoller Ernst in diesem Spiel.

Das verkündet sich schon in der Einleitung. Ihm ist feierlich zu Muthe, er greift in die Unterdominante, denkt an die Parallele, wendet sich in die Oberdominante, alle wesentlichen Beziehungen seines Haupttons zusammenfassend, und dann – ein Trompetenstoss und Paukenschlag bekräftigt es — setzt er sich in diesem seinem Gebiete fest, alle Mithandelnden, mit Ausnahme der Trompeten und Pauken



treten wohlgesondert heran, bald vereint und durch jene vorbehaltenen Machthaber bekräftigt. So feierlich war auch Mozart zu Muth, als er seine Es dur-Symphonie, den sogenannten Schwanengesang, einleitete; es ist in beiden Sätzen nahezu derselbe Grundtrieb, obwohl nicht zwei Noten mit einander stimmen. Nur weilt der ältere Meister wohlgefälliger in der Vorhalle, wo die Flügel des Orchesters ihn umrauschen und Ahnungen seiner dunkeln Macht ihn zu beschleichen scheinen, während der jüngere ungestümer sich kurzgefasst schon in den Strom des Allegro wirft. Es ist Beethoven eigen, sich gern rasch entschieden zur Hauptsache zu wenden, diese aber dann in Fülle durchzuleben, während sein grosser Vorgänger in der Ueberfülle seiner Aufgaben und Unternehmungen und in der unbewussten Hast seines bald verwehten Lebens seine Gedanken oft nur „effleurirt", gleich einem flüchtigen, im Sonnenstrahl schönheitfunkelnden Schmetterling von Blüte zu Blüte duftnaschend schwebt.

Und nun tritt der Hauptsatz vor, energisch rhythmisirt, immerfort auf die Tonika schlagend, als wollt' er da festgenagelt bleiben, — und doch leise; die Kräfte müssen noch gezügelt warten. Die

---

*) Fl bedeutet Flöte, O Oboe, B Kontrabässe mit Violoncellen; die Hörner erklingen eine Oktav tiefer, die Bässe eine Oktav tiefer mit den Violoncellen.

Saiten allein führen ihn, dann wehen ihn die Bläser mit leisem Anhauch



nach D moll zur Wiederholung, von da in gleicher Weise unter schauernder Erwartung der Saiten (Triller des ganzen Chors) crescendo zum Hauptton zurück, und hier erst tritt die Kraft des Orchesters zusammen und führt den Hauptsatz energisch und vollbefriedigend, brausend in jugendlicher Kraft gleich dem unzubändigenden Streitross („es strampfet auf den Boden und ist freudig mit Kraft, ... es zittert und tobet, und scharret in die Erde, und achtet nicht der Trompeten Hall“ *) zu Ende. Auf seinem Gipfel hatte sich ein neuer Gedanke



aufgeschwungen; die Violinen stellen ihn auf, Flöten, Klarinetten (im Gegensatz zu den vorher begleitenden Oboen) und das erste Fagott antworten, nach der gegliederten Wiederholung tritt der erste Gedanke wieder in sein Recht. Der ganze Hauptsatz hat sich vierzig Takte weit in vollster Einheit und Energie entfaltet. Der Kern desselben (das vorletzte Beispiel) hat vier Takte, die durch den Anhang der Bläser zu sechs werden, der ganze Bau gliedert sich hiernach, —

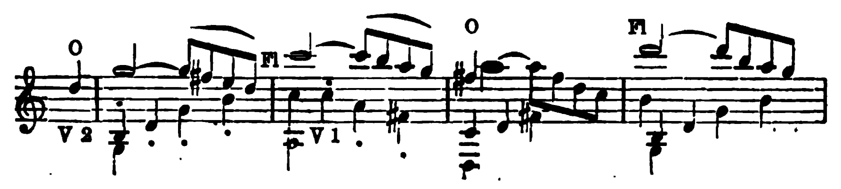
*) Hiob, Cap. 39.
**) Tr. bedeutet Trompeten, P. Pauken.

4 . . . . und 2 Takte,
4 . . . . und 2 Takte,
2 und 2 und 2 Takte —

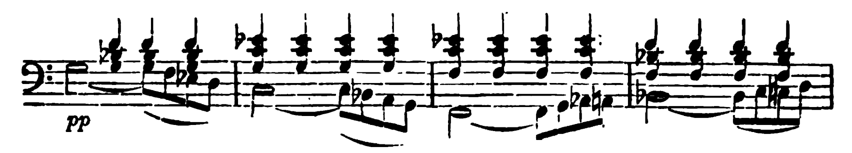
und dazu noch zwei, — zuerst also, breit und prunkend, sechstaktig, dann, schlagfertiger vordringend, zweitaktig und viertaktig.

Wir haben länger hier weilen müssen. Denn uns, die wir durch Beethoven selber noch Mächtigeres und Tieferes kennen gelernt, ist es gar nicht leicht, gegen diese erste und in gewissem Sinn kleinste der Beethovenschen Symphonien (wenn man sich einmal auf Vergleichen und Messen von Gegenständen einlassen muss, deren jeder selbständige Bedeutung und sein eigen Mass in seiner Idee hat) gerecht zu werden. Will man für sie ein äusserlich Mass finden, so darf es nicht aus den spätern Symphonien des Meisters genommen werden, zu denen jene erste ihn hat fördern helfen. Man vergleiche sie, wenn man vergleichen muss, mit den früheren Werken der grossen Symphonisten; vergebens wird man, so Unschätzbares sie geben, gleiche Energie und entschlossenere Einheit und Vollführung suchen.

Nun hat Beethoven die Herrenschaft bewährt; nun lässt er im Seitensatze die Einzelnen

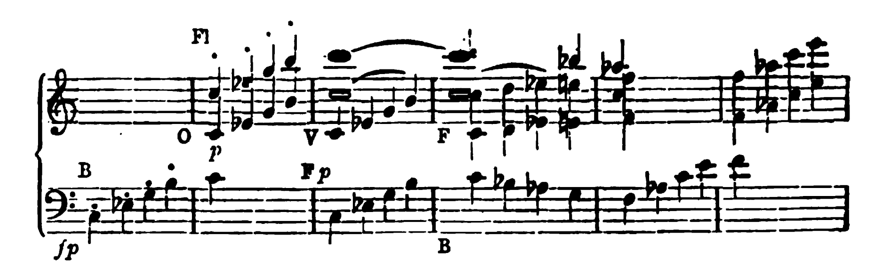


erst Oboe und Flöte, dann Geigen gegen Oboe und Flöte) ihr harmlos freundlich Wechselspiel treiben, bis in dunkler Heimlichkeit der Bass

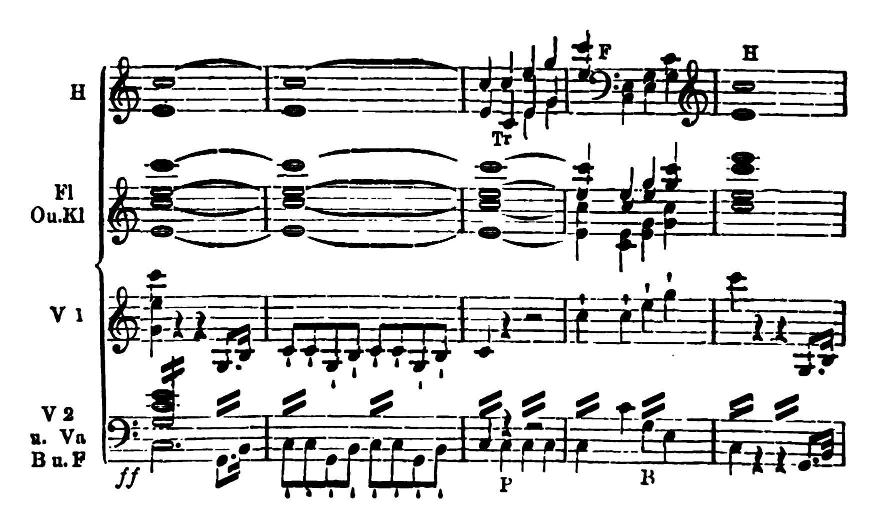


es überschleicht, Takt 3 die Oboe, dann das Fagott sich anschmiegt, bald aber der Hauptsatz die unheimlich fremde Trübniss wieder siegreich durchbricht und, wohlig sich wiegend, mit kurz angebundenem Schlusssatze den ersten Theil fest beschliesst.

Den zweiten Theil erfüllt er durchaus. Er meldet sich in D moll, in G dur, unterwirft dann in C moll sein letztes Motiv einer Erörterung



zwischen Bass, Flöte und Oboe, Violin und Fagott (die Begleitung ist hier weggelassen), greift dann zu den ersten Motiven und führt in den dritten Theil, der frisch und voll zu Ende rollt. Zum Schlusse treten die drei Chöre des Orchesters, Saiten, Bläser und Blechinstrumente*) in jubelnder Fanfarenweise gegen einander und zu einander,



und heben den herrschenden Gedanken auf den Schild.

Unterbrechen wir uns hier, um einem geistreichen Kunstfreunde, Oulibicheff, das Wort zu überlassen; er ist der beredte und wohlbewanderte Vertreter aller derer, die, soviel sie auch gehört, gelesen und geschrieben haben, im Grund ihres Herzens und ihrer Anschauungen nicht über den Mozartischen Standpunkt hinausgekommen sind, ausser etwa, um auf das Lotterbett der neuen Welschen zu sinken. Es liegt aber, allen chronologischen Rechnungen zum Trotz,

*) Blech oder Blechinstrumente nennen wir Trompeten, Hörner, Posaunen (die Pauken schliessen sich an), die übrigen Blasinstrumente kurzweg Bläser.

zwischen Mozarts und Beethovens Zeit mehr als ein Jahrhundert, es liegt zwischen ihnen die grosse französische Revolution, deren Einfluss man arg verkennen würde, wollte man nur ihre politischen Folgen, nicht auch ihre Wirkung auf den gesellschaftlichen Zustand Europa's und die Richtung der Geister in Anschlag bringen. Jene Zeit Haydns und Mozarts in ihrer bescheidnen Genügsamkeit und Beschränkung auf die Privatinteressen und Privatgefühle, auf die Genüsse und Sorgen des bürgerlichen oder Familien-Daseins, sie konnte nicht länger walten. Die ihr eignen Interessen und Reize sind geblieben und werden gelten, so lange wir Menschen sind. Aber neben ihnen sind jene umfassendern aufgestanden, die sich an die Idee von Freiheit und Rechtsstaat und an die Betheiligung der Menschen bei den öffentlichen Angelegenheiten knüpfen, und die Allen und Allem in dem Mass, als sie Wurzel fassen, eine höhere Richtung geben. Herr von Oulibicheff, der in seiner Biographie Beethovens Beethoven gelegentlich einen „Roturier" nennt (weil Beethoven über seine Zurückweisung vom privilegirten Gerichtsstand, allerdings irrig, schwer erzürnt war), findet nun sein Genügen (wenigstens gegenüber der Tonkunst zeigt er sich so) in jenem engerzogenen, ja — wer wollt' es leugnen? — innerlich friedlichern und gesichertern Kreise des Lebens, der auch in der Kunst gemessene Gränzen des Schönen, der Anmuth, Mässigung, Gefälligkeit zu ziehn und zu bewahren wusste, ungestört durch tieferregte Leidenschaften und fernerstehende — wer weiss, ob nicht kunstfremde, musikalisch unausführbare Ideen. Daher findet er es nur gerecht, wenn die Wiener später Beethoven verlassen, um in Rossini aufzugehn, und erblickt in Beethoven entweder nur den Fortsetzer Mozarts, oder den von diesem und der rechten Bahn Abgeirrten. Denn, um ihn zu erkennen, findet er keinen Anhalt, als sein dilettantisches Dafürhalten und den Mozartischen Massstab.

So meint er nun auch, jene erste Symphonie würde (würde? sie ist es, oder ist es nicht an sich selber) ein Wunder sein, hätten nicht einerseits Haydn und Mozart gelebt und wären ihr nicht die jüngern Geschwister gefolgt. Ihr Unglück sei, diesem doppelten Vergleiche nicht entgehn zu können. Jedermann erkenne in ihr eine „Studie nach Mozart", und zwar nach dessen C dur-Symphonie. Dieselbe Tonart, fast gleiche Ausdehnung, dieselbe Anordnung der Partien (er hat zunächst den ersten Satz im Sinne), offenbare Analogie in der Wahl der Modulation und der Rhythmen, ein Andante in der Tonart der Quarte (er zählt die Tasten oder Tonstufen ab,

der Begriff der Unterdominante fehlt ihm), Menuett und Finale im Hauptton. Ungeachtet dieser Aehnlichkeit in der Form seien sich gleichwohl die Allegro's (ersten Sätze) von Beethoven und Mozart durchaus nicht ähnlich; das von Beethoven sei klar, glänzend erhaben, aber ziemlich schwach im Ausdruck und im Styl.

Oulibicheff trägt sich nämlich neben den andern Stichworten der Aesthetik auch mit dem des „Styls", hat einen Opern-, einen Symphonien-, einen Sonaten-Styl und beliebige andre zur Hand und macht bei andrer Gelegenheit ächt französisch Beethoven den Vorwurf, „die Style vermischt zu haben", — natürlich, ohne sich mit einer genauern Erklärung zu befassen.

Uebrigens sei beiden Werken Geschmack, Wohllaut, Klarheit, Reinheit und Eleganz gemeinschaftlich und das unbestreitbare und unvermischte Vergnügen, das sie den Hörern gewähren.

So weit Oulibicheff. Wenn nur der verwaschene Ausdruck nicht wäre! und der Styl! und vor Allem die Nachahmung! Und wenn man nur nicht unter den Vergleichen und all' den allgemeinen Begriffen den Gegenstand aus den Augen verlöre! Damit nicht fortwährend vertrauensvolle Seelen so herumgeführt werden, muss wenigstens einmal in diese Dämmerung hineingeleuchtet werden; es gilt nur der Nachahmung Mozarts.

Die Gleichheit der Tonart in den vier Sätzen, — welch ein Beweis! — liegt am Tage; wusste aber Oulibicheff, der in Gottesnamen vier Bände über Musiker und Musik geschrieben, nicht, dass die Modulationspunkte der beiden Symphonien aus naheliegenden Gründen die allergebräuchlichsten sind? und zwar bei Vorgängern wie Nachfolgern Mozarts und Beethovens? ist er niemals wenigstens oberflächlich der Kunstform (die nämliche Anordnung der Partien des Werks, — spricht der Dilettant den Pariser Salons nach, — wie z. B. des Hauptsatzes, der Seitensätze, der Ueberleitungs- oder Zwischensätze, der Wiederholungen, des Mittelsatzes u. s. w.) innegeworden, die nicht etwa jenen Symphonien eigen sind, sondern durch alle Werke hindurch vor Mozart und nach Beethoven sich erhalten und fortentwickeln und auch den Modulationsgang, wenigstens in den Hauptpunkten, regeln? — die berechtigten Ausnahmen unerwähnt.

Unglücklicherweise will sich aber diese „nämliche Anordnung" hier kaum für die allgemeinsten Hauptpunkte zeigen. Allerdings steht in beiden Werken, wie in allen aller Komponisten mit seltnen Ausnahmen, im ersten Theile der Hauptsatz im Hauptton und der

Seiten- und Schlusssatz in der Tonart der Oberdominante; eben so übereinstimmend in allen Werken derselben Gattung, seltne Ausnahmen bei Seite, bildet sich der dritte Theil. Das Feld der Abweichungen ist bekanntlich der zweite Theil, weniger gut Mittelsatz oder auch Durcharbeitung genannt; er gestattet mannigfaltige Wahl des Inhalts und Führung der Modulation. Wie stellt sich also der zweite Theil der beiden Werke? das ist der Kern der Frage.

Mozart ergreift für seinen zweiten Theil den Schlusssatz, weil er ihm im Laufe des Ganzen zunächst lag und er keinen Anlass hatte, einem seiner Sätze den Vorzug zu geben; daher vertauscht er ihn auch weiterhin mit dem Hauptsatze. Beethoven ergreift den Hauptsatz und hält daran fest; denn in dieser seiner Komposition ist der Hauptsatz so zu sagen Alles, in ihm spricht sich der Trieb aus, der den Künstler damals erfüllte. Mozart stellt seinen Seitensatz in Es dur auf, lieblicher und schattiger als zuvor in G dur, aber in gleicher Grundstimmung; er geht von da über As dur, F dur, G moll, F moll, nochmals Es dur u. s. w., und bringt den Hauptsatz, auch bei ihm der kräftigste Gedanke, in F dur, das heisst in dem Sitze der Beruhigung, — das durft' er im süssen Spiel der Töne sich gestatten. Dann geht er auf die Dominante des Haupttons und zum dritten Theil. Beethoven stellt seinen Satz, den Hauptsatz, unter verändertem Geschlecht in D moll auf, führt ihn über G dur, C moll, F dur, B dur, Es dur u. s. w., endlich auf die Dominante der Parallele, auf das hellstrahlende E-gis-h und senkt sich nun in den Hauptton und dritten Theil hinab.

Das ist eine Aehnlichkeit, die einer Unähnlichkeit so ähnlich sieht, wie die Mozartische Symphonie der Beethovenschen. Eben so steht es mit der „handgreiflichen Verwandtschaft der Rhythmen". Mozart beginnt mit zweitaktigen und beruht vornehmlich auf ihnen; Beethoven beginnt mit 4+2=6 und wechselt.

Genug von diesem äusserlichen und noch obenein ganz ungenauen Aneinanderhalten. Es ist längst bekannt, dass Beethoven seinen grossen Vorgänger geliebt, geschätzt und gewiss auch studirt hat; — wie wär' es anders möglich gewesen? Dass er „Studien" nach ihm gemacht, ist nicht bekannt und nicht wahrscheinlich; dass seine erste Symphonie eine Studie nach Mozarts C dur-Symphonie sei, hat nur in Paris und Nijni gesagt werden können. Gerade hier steht Mozart dem Beethoven am fernsten, — man blicke nur auf das sorglose Antithesenspiel Mozarts gleich zu Anfang

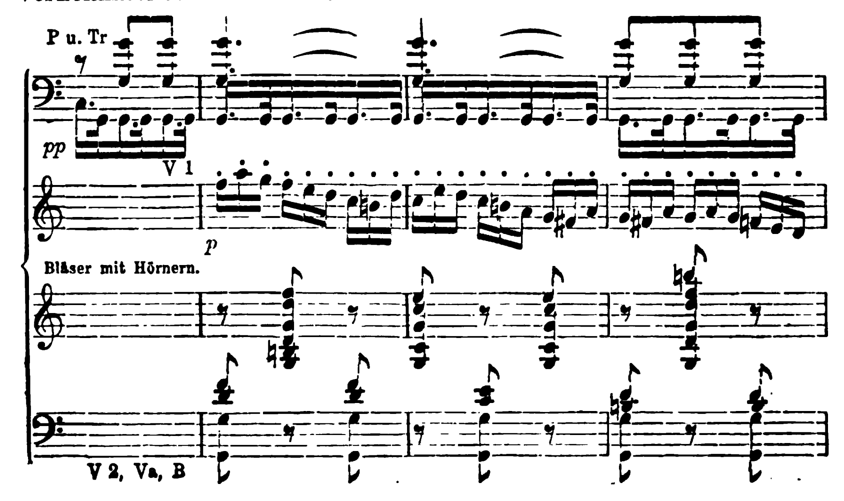


und die geschlossene Energie Beethovens. Der Vergleich liesse sich sehr weit verfolgen. —

Dem ersten Satze, der uns so lange festgehalten, folgt nun ein Andante cantabile con moto, in dem die zweite Violine, dann Bratsche und Violoncell im Einklange

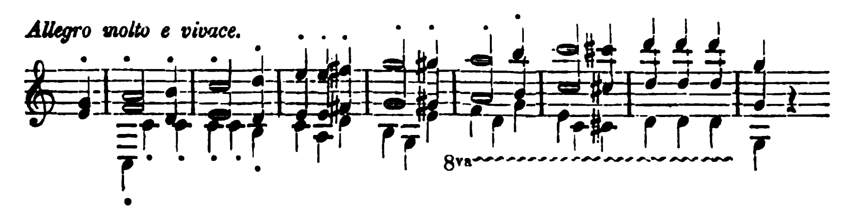


dann Kontrabass mit beiden Fagotten, endlich die erste Geige mit zutretendem Bläserchor, alles pianissimo, nachahmend einander folgen. Es ist ein ähnlich Gebilde, wie das S. 203 aus dem C moll-Quartett Op. 18 aufgewiesene, das aber hier in stiller Feierlichkeit vorüberzieht; etwas Nächtiges, wie Feier der Sternennacht, spricht aus dieser feierlich-leisen Bewegung, das besonders im Schlusssatze vernehmlicher heraustritt. Hier führt



die erste Violine wie auf Spinnenfüssen leise sich vorüber, von den Wechselklängen kurz abbrechender Saiten und Bläser umhaucht; die Trompeten blinken mit verhaltnen, gedämpften Scheinen hinein, denen man anfühlt, dass sie blendend aufflammen könnten, wehrte die Stunde nicht; tief drunten, kaum vernehmbar in ihren gemessenen Pulsen mahnt die Pauke, wie fernab gezogenes Gewitter noch durch Wetterleuchten an seine Macht erinnert. Ob wohl ein Andrer als ein Deutscher dieses Nachtgedicht ersonnen haben könnte? — Ein brittischer Dichter, ja! die George Sand, ja! Berlioz in Paris fand: que Beethoven n'était pas là. In höhern Sphären hatt' er ihn erkannt; hier in dieser stillen Feierstunde, wo Sternenschimmer sich hoch über duftende Gebüsche zieht, hier war er auch. Wir müssen nur das Ohr, nach allen Donnern weltumfassenden Ideengangs und unter dem dithyrambischen Schrei der höchsten Lust und des tiefsten Wehs wach erhalten für die linde Stimme allheilender Natur und die Unschuldsprache des aufrichtigen Herzens.

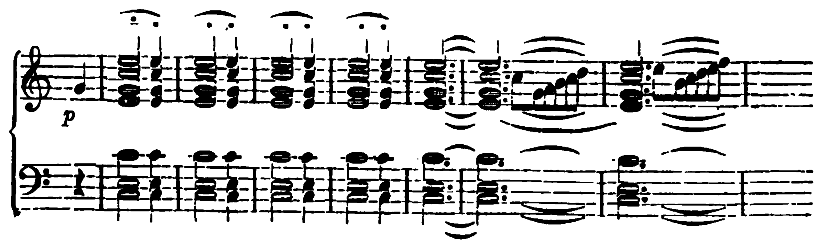
Genug von dieser Symphonie. Wir werden Beethoven in gewaltigerm Ringen wiederfinden, aber stets denselben. Schon in dieser ersten Symphonie, im Trio zu der frisch und leicht



und unersättlich empordringenden Menuett



im Trio also treten jene breiten stillen Akkordlagen hervor, —



es sind Oboen, Klarinetten, Hörner, Fagotte, — auf denen seine

klangdürstige Seele zum gleichmässigen Fittigschlag des Rhythmus zu ruhn liebte, des Bedürfnisses melodischer Aussage fast vergessend. Beethoven war da.

Zwei Jahre nach der ersten Symphonie folgte die zweite

Grande Sinfonie, Op. 36 (C. V. 110)

aus D dur,*) vollendet in Heiligenstadt im Jahre 1802, aufgeführt zum ersten Mal am 5. April 1803. Man hat in ihr das Gefühl, dass sie einer glücklichen ersten folgt, dass ihr Bildner schon einheimisch und bewährt ist in diesem Gebiete; so hat sich die Freudigkeit und Weite des Daseins und die behagliche Sicherheit in der Führung dieser Stimmen und Massen, die man Orchester nennt, gesteigert. Es ist im Grunde derselbe ganz allgemeine Gedanke, der beiden Symphonien unterliegt: ein Tonfest zu begehn in Herrlichkeit und Freudigkeit, und dazu all' diese Helden des Tonreichs, die Schaar der Instrumente herbeizurufen. Nur diesen allgemeinen Gedanken, keinen individuell bestimmten giebt uns die erste Symphonie zu vernehmen, wenngleich er sich nach der Bedeutung der vier Sätze vierfach ausbildet und im zweiten derselben wenigstens die Ahnung bestimmterer Vorstellung aufsteigt. Von der zweiten Symphonie gilt dasselbe; es ist derselbe allgemeine Gedanke, der sie hervorgerufen, nur ist alles weiter, grösser, es ist zugleich alles wärmer geworden — und die Kraft des Bildners gesteigert.

Schon die Einleitung tritt im schallenden D dur fest und gebieterisch mit dem Einklang aller Stimmen hin und hat ihren eignen reicher gegliederten Inhalt. Ein sanfter Satz nach jenem ersten Hintreten, von Oboen und Fagotten fein und scharf eindringlich intonirt,



*) Ohne Zweifel nahm ihn dieses Werk schon im Jahre 1801 in Anspruch. Vorarbeiten zum letzten Satze befinden sich in dem p. 192 erwähnten Skizzenbuche Nottebohms. Ein anderes Skizzenbuch, p. 188 erwähnt, zeigt, dass die Einleitung und das Hauptthema des ersten Satzes schon aus dem Jahre 1800 stammen.

von glatten Flöten, Klarinetten und Fagotten auf den festen Einschlag zurückgeleitet und vom Saitenchor wiederholt und weitergeführt, giebt vorbedeutend einen Anklang von der Stimmung, die den zweiten Satz hervorbringen und ganz erfüllen wird. Bald aber wendet sich die Einleitung in das fremde schattigere B dur, und hier entfalten die ersten Geigen ihre Schwingen, tauchen rauschend nieder, heben sich kühn, um den glatten Flöten und Fagotten zu begegnen, verstärken sich zu gleichem Entgegnen mit den zweiten Geigen, fliegen mit den sausenden Bässen im Wettsturm empor gegen die sanft abmahnende Stimme der Flöten, Fagotte, Oboen, die einzeln, dann vereint entgegentreten, bis aus dem Widereinander der Elemente sich der Schlag in höchster Kraft des Einklangs aller Stimmen — hier also kommt der erste Einsatz zu seiner Erfüllung — und in hehrer Majestät auf dem Mollakkorde D-f-a entladet: es spricht uns an, als schauerte den Gebieter im Tonreiche selber vor seiner Macht. Und wer, der selber jemals in den Kreis dieser magischen Kräfte getreten ist, die den Herrschaftmächtigen gleich gewaltigen und tückischen Genien umstehn, wer hätte nicht Gleiches empfunden? Auf der Dominante baut sich aus zaghaft suchenden und fragenden und immer voller andringenden Stimmen der Orgelpunkt, um dann in den Hauptsatz (Allegro con brio) hineinzuschwingen.

Hier nichts mehr von dunkeln Schauern, hier ist Alles taghelle, freudige Macht. Zuerst intoniren die Violoncelle gegen die treibende Achtelbewegung der Geigen den Kern des Hauptsatzes auf der Tonika, dann wiederholen sie ihn, von den Kontrabässen verstärkt, auf der Unterdominante (die, so früh herangezogen, dem Satz Tiefe und weiten Anlauf ertheilt), dann endlich fassen Bässe und erste Geigen den Satz wieder auf der Tonika, die von allen Bläsern und den vibrirenden zweiten Geigen durch alle Oktaven in voller Stärke festgehalten und von den Pauken —



in bestimmtester Willenskraft des Rhythmus ausgeprägt wird. So erhebt sich der Satz über seinen Kreis d-fis-a hinaus, macht- und

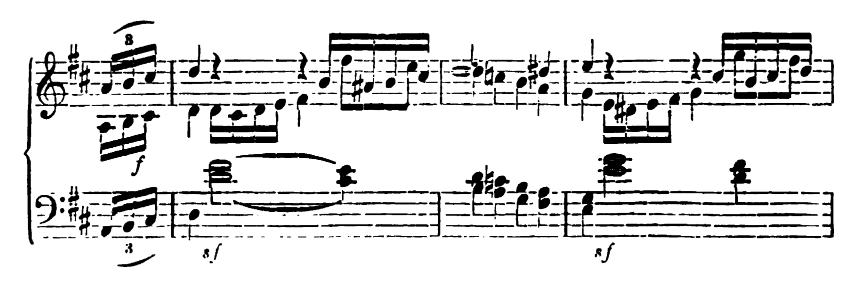
schauervoll auf d-fis-a-c, das wieder nach der Unterdominante (siehe das oben Angemerkte) ausschaut, wendet sich nach D dur zurück, nochmals auf d-fis-a-c und nach dem düstern D moll, um sich dann im sonnigen Triumph auf dem leuchtenden E zu vollführen, ein Held in der Pracht seines Waffengeschmeides.

Ebenso glanz- und muthvoll, wie Triumphlied, siegsgewiss vor dem Kampfe noch mit halblautem Sang angestimmt, tritt der Seitensatz einher, fanfarenhaft



von Klarinetten, Fagotten und Hörnern über Achtelbewegsamkeit der Bratschen und Violoncelle; die Geigen, mit Trompeten und Pauken, Flöten und Oboen und über streitsüchtig wogenden Bässen, führen ihn hoch empor, etwas verwildert in Fis moll, gleich wieder klar leuchtend in E dur, streitfertig vordringend, Schlag um Schlag wechselnd, dem Schluss zustrebend. Da tritt ganz verfremdet, leise, abbrechend und stockend der Hauptsatz wieder heran — wer kann Alles erzählen? — in Siegesmacht und finstrer Entschlossenheit wechselnd endet der erste Theil, kampfreicher zieht der zweite mit dem Reigen seiner Gestalten vorüber, kann sich nicht auf die ordnungsmässige Dominante des Hapttons hinfinden, sondern schliesst auf der Dominante (Cis) der Hauptparallele, um sich dann mit einem kühnen Riss in den Hauptton und den dritten Theil zu werfen.

Der rundet sich, Alles bestätigend und besiegelnd, ab und schliesst. Auf dem Schlusston aber wendet er um, den Hauptsatz, der all das Ringen hervorgerufen, noch einmal durchzukämpfen,



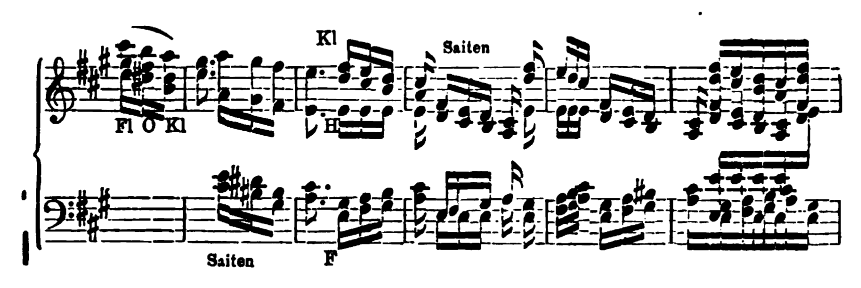
und erhebt sich dann in jener weit und unaufhaltsam vordringenden

Modulation, die nur einmal, in Haydns Schöpfung, einen ähnlichen Vorgänger gehabt, zum höchsten Siegeskranz in diesem Streit.

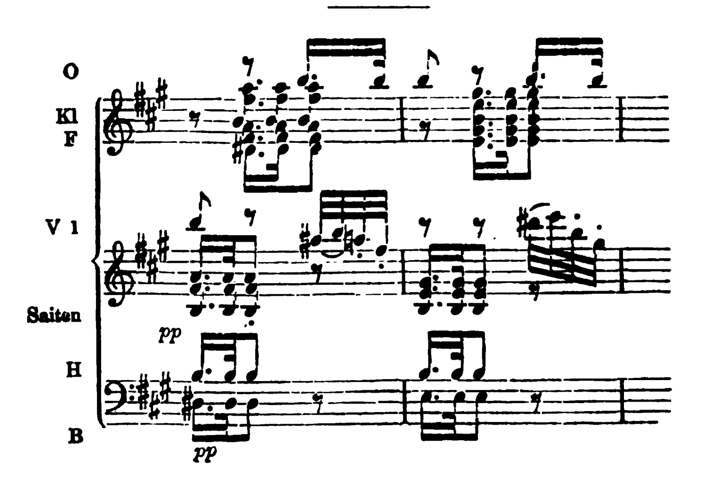
Ein jugendlicher Herrscher, seiner Macht froh, ging Beethoven aus diesem Ringen hervor, ein Mann in voller Energie des Wollens und Vollbringens, ein streitbarer Held steht er in diesem Satze der zweiten Symphonie vor uns.

In süsser Friedseligkeit zieht der zweite Satz daher, Larghetto, A dur, vom Chor der Saiten (bis zuletzt ohne Kontrabässe) geführt, dann von Klarinetten und Fagotten über den wiegenden Saiten unter Anschluss der Hörner wiederholt, so der erste, dann der zweite Abschnitt (Vorder- und Nachsatz) des jungfräulich keuschen Gesangs. Ihm hier zu folgen, ist unnöthig; wem wär' er unbekannt? und wem, der nur ein Herz für Musik hat, blieb' er unverstanden? Es ist der Einfalt und Schöne eigen, dass sie am leichtesten aus sich selber gefühlt werden und das erläuternde Wort ihren milden Glanz nur trübt. Uns ist das allein wichtig, dass Beethoven mehr wie irgend Einer diesen Gefühlen und Anschauungen zugänglich war und sich, — der treue in aller Kraft und Tiefe einfältige Mensch, — ihnen, wenn sie kamen, ganz dahingab, als wären sie seines Lebens einziger Inhalt und einzige Aufgabe.

In diesem Gesange, der so einheitvoll dahinzieht, so mild wie Abendsonnenschein, heben sich schon jene in einander verfliessenden rhythmischen Wellen, —



die Beethoven so liebt, die Zurückhaltung und Hingebung in einander zu schmelzen scheinen, — viertönige Motive aus sechs Gliedern eines dreitheiligen Rhythmus. Schon hier lassen sich jene heimlichen Lockrufe, bald voller, bald feiner tönend vernehmen,



die wir später, in der Pastoral-Symphonie, als Naturlaute deutlicher erkennen werden.

Diesen vollen Hauptsatz breitet der zweite Theil in Moll (A moll) aus, führt ihn in das hellblinkenden C dur über, da aber schleicht ein dunklerer Gedanke, man weiss nicht, aus welcher Heimlichkeit des Gemüths herbei. Das sind nun Anregungen — und Wendungen des Angeregten, die nicht zu voller Evidenz kommen und eben darin, in ihrer Räthselhaftigkeit, in der Mystik des noch nicht zu hellerm Bewusstsein gelangten Geistes ihren Reiz haben.

Nach dem Scherzo voll frischen, jungen Lebens, nach dem Trio, das übermüthig, kurz angebunden wie Soldatenlust sich heraussingt und pocht und dann schlau lauscht und doppelt frisch weiter singt, kommt dann das Finale aller Finale, das ganze weite Tongemälde vom ersten Satz bis zum letzten Schlag drauf in sicherster freudigster Einheit zusammenfassend. Da ist nichts als Siegs- und Herrschergefühl, Pracht und Lust, ein breiter, klarer, stürmischer Lebensstrom, der aus umbuschtem Felsquell her seine Wellen schwellend und brausend dem Weltmeer entgegenträgt. Und dabei durchweg Schlussgefühl! Alles von der ersten Note bis zur letzten davon erfüllt, Alles auf den Dominant-Akkord und seine schliessende Kraft*) hingewendet, dass dichterisch Erkennen und technische

*) Der Dominantakkord hat zu seiner Grundsubstanz (Anm. S. 103) den Dreiklang auf der Dominante (Oberdominante) der Tonart, denselben, der der Hauptakkord (tonische Dreiklang) der nächstverwandten höhern, also wärmern Tonart ist und auf diese hinweiset. Dieser Grundsubstanz gesellt sich die Septime zu; nun ist die Harmonie in ihrem Aufstreben zur andern Tonart ge-

Einsicht sich um das Wort streiten möchten. „Die Sache ist abgemacht! aus! aus! all gewonnen!" ruft es immerfort vom ersten zuckenden Dreinschlag an



in das vergnügte Siegslied der Geigen hinein, und so fort; das fröhliche Herz empfindet's, der Techniker liest die Definition und Illustration des fortschrittmächtigen und schlusskräftigen Dominantakkordes heraus, dieses Petrus, dem einerseits die Macht zu binden und zu lösen gegeben, andrerseits aber auch das nach Erlösung schmachtende Reugefühl der Ueberhebung über die Begnügsamkeit des Grunddreiklangs eingegraben ist. Und Beide, der Geniessende und der Erkennende, sind im vollen Rechte; denn die Kunstlehre ist nichts Anderes als künstlerisches Erkennen, und der Genuss nichts Anderes, als Ahnen des waltenden Geistes, der dem bloss Geniessenden verhüllt bleibt, dem Erkenntniss Suchenden sich enthüllt, Beiden derselbe.

Dem ersten breit ausgelegten Satze der Hauptpartie folgt ein zweiter. So wandelt der gesalbte, jugendliche Herrscher in seinem gottgegebenen Reiche der Macht und Freuden leicht, gefällig bewegt einher, Stimmen auf Stimmen verkünden's; erst

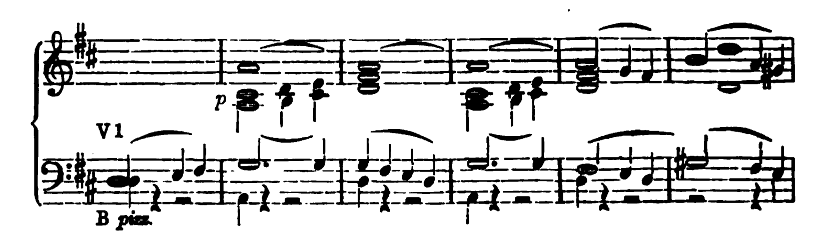
---

hemmt und an ihre Tonart unauflöslich gebunden; unauflöslich, denn nur in ihr finden sich ihre Töne vollständig beisammen. Zugleich ist sie die harmonische Zusammenfassung ihrer Tonleiter, wie selbe sich —

g a h c d e f
g h d f

um ihre Tonika herumbewegt, aus ihr hervorgeht und in sie zurückkehrt; zwiefach hat sie also die Bestimmung und das Verlangen, in diese Tonika und ihre Harmonie einzugehn und den Strom der Töne und Harmonien in die Ruhe des Ursprungs zurückzulenken. Hiermit begreift sich, dass der Dominantakkord Zeichen seiner Tonart und in seinem Eingehn auf die tonische Harmonie befriedigender Abschluss ist.

Aus demselben Grunde bestimmt aber ein fremder in ein Tonwerk eintretender Dominantakkord den Uebergang desselben in seine Tonart, also den Fortschritt.



die Violoncelle mit dem Chor der Saiten und dem sanften Paukenschlag des Basspizzikato, die ersten Violinen ziehn darüberhin, deckend wie ein Baldachin; dann mischen sich, in A dur, sanfte Klarinetten und Fagotte unter Hörnerschall, Alles leise,



zum Chor der Saiten, dann führen Hörner und Oboen und Flöten, durchglänzt von leisem Trompetenhall über den sanften Pulsen der Pauke das Lied im Hauptton weiter; ganz in seiner Tiefe einsam wandelt der Bass für sich entgegensingend daher, kaum durch kurze Akkorde der andern Saiten mit dem Lied in der Höhe verknüpft. Schnell zur Macht erhoben schliesst der Satz auf E.

Und da tritt schon der Seitensatz, der weithinaus verkündende,



heran, Alles freudiger, glückverheissender Gesang.

Sorglos, unbeschränkt entfaltet sich der Gesang des Seitensatzes in seinem Behagen, kaum einen Augenblick lang durch eine leise Mollwendung überschattet, stürzt er sich nach kurzem Besinnen in den ersten Hauptsatz in D dur zurück. Der wiederholt sich in

D moll und kommt, ganz in der Weise des zweiten Theils der Sonatenform, zu weiterer Erörterung und tritt nach ihr abermals im Hauptton D dur auf. Es ist eine Mischform von drittem Rondo und Sonatenform geworden.

. Warum das? — Weil Alles Schluss! Schluss! die schliessende Dominante! fordert.

Dem Verlauf des dritten Theils muss ein breiter vollsättigender Anhang folgen, in dem, damit ja keins der Schlusselemente fehle, die Unterdominante*) in stillster Versenkung befriedigend waltet. Aus ihrem ruhevollen Sinnen reisst der Hauptsatz sich frenetisch wild empor und schliesst mit herrischem Jubel.

Wo waren da Deine Schmerzen und Aengste, wo das Gespenst des sterbenden Ohres? Denn diese Symphonie ist geschaffen in derselbigen Zeit, in der der geweihte Leidende, der zweierlei Leben in sich trug, Himmel und Hölle neben einander, seinem Freunde Wegeler die Worte schrieb: „Ich kann sagen, ich bringe mein Leben elend zu, seit zwei Jahren fast meide ich alle

*) Die Tonart der Unterdominante ist die tiefere, wie die der Oberdominante die höhere nächstverwandte Tonart zum Hauptton. Daher ist der Uebertritt zur Oberdominante Erhebung aus einer tiefern Tonart in eine höhere, also Steigerung oder Erregung, der Uebertritt zur Unterdominante Senkung aus einer höhern in eine tiefere Tonart, also Nachlass der Spannung oder Beruhigung. Denn jeder höhere Ton (und jeder Inbegriff höherer Töne) ist schnellere Schallschwingung, trifft also das Ohr mit schnellern, innerhalb eines bestimmten Zeitraums zahlreichern Schlägen; das künstlerische Gesetz stimmt natürlich hier wie überall mit dem physikalischen überein. Daher erhebt sich im Liedsatze der erste Theil in der Regel in die Oberdominante, daher stellen die höhern Rondoformen und die Sonatenform den Seitensatz in der Regel in die Oberdominante; denn hier gilt es noch Steigerung. Daher tritt die Unterdominante in der Regel gegen das Ende zur Beschwichtigung heran, im Anfang aber (S. 214) dient sie nur als Anlauf zu kräftigerm Aufschwunge. Daher stellt sich in Sonaten und gleichgeformten Kompositionen der zweite stillere Satz in der Regel und in den meisten Fällen (s. d. Kompos.-L.) in die stillere Unterdominante; von hier ist dann der Rücktritt des Finale und Scherzo in den Hauptton ein neuer Aufschwung, dem erregtern Charakter dieser Sätze gemäss. Die zweite Symphonie weicht hiervon ab, weil die wärmere und holde Stimmung des zweiten Satzes des holden erwärmtern A dur bedurfte und sich aus der Streitfertigkeit des ersten Satzes und seiner Tonart dorthinauf rettete.

Dass aber der Sitz der Unterdominante tiefer, der der Oberdominante höher gestellt ist, als der zwischen beiden liegende Hauptton, — z. B. F tiefer, G höher (nicht in der Tonreihe, sondern in der Entwickelung des Tonreichs) als C, zeigen die physikalischen Schwingungsverhältnisse von F : F; c = 1 : 2 : 3 und ferner von c : c : g = 3 : 6 : 9; G ist um so viel höher als C, wie F tiefer.

Gesellschaften, weil mir nicht möglich ist den Leuten zu sagen: ich bin taub.“ So trübe schrieb er 1801; 1802 aber, als er die Symphonie vollendete, war, wie wir oben sahen, seine Stimmung noch viel finsterer und verzweifelter. Körperlich und psychisch leidend — wir erinnern uns, dass er eben eine süsse Hoffnung zu Grabe getragen — war er zur Wiederherstellung seiner Gesundheit nach Heiligenstadt gegangen. Hier in der Frische des ländlichen Sommers, in der Einsamkeit gewann er Kraft zur Ausarbeitung der D dur-Symphonie. Aber während sich diese lebensvolle Schöpfung gestaltete, umgaben ihn Gedanken des Sterbens. Da, im Gefühl seiner Bedrängniss, schrieb er *sein Testament*, von dem wir oben schon ein Bruchstück S. 137 mitgetheilt haben. *Hier stehe es wörtlich*:

„Für meine Brüder (cf. S. 3) Carl und   Beethoven. O ihr Menschen, die ihr mich für feindselig, störrisch oder misanthropisch haltet oder erklärt, wie unrecht thut ihr mir, ihr wisst nicht die geheime Ursache von dem, was euch so scheint! Mein Herz und mein Sinn waren von Kindheit an für das zarte Gefühl des Wohlwollens. Selbst grosse Handlungen zu verrichten, dazu war ich immer aufgelegt. Aber bedenket nur, dass seit sechs Jahren ein heilloser Zustand mich befallen, durch unvernünftige Aerzte verschlimmert, von Jahr zu Jahr in der Hoffnung gebessert zu werden betrogen, endlich zu dem Ueberblick eines *dauernden Uebels* (dessen Heilung vielleicht Jahre dauern oder gar unmöglich ist) gezwungen. Mit einem feurigen lebhaften Temperamente geboren, selbst empfänglich für die Zerstreuungen der Gesellschaft, musste ich früh mich absondern, einsam mein Leben zubringen; wollte ich auch zuweilen mich einmal über alles das hinaussetzen, o wie hart wurde ich durch die verdoppelte traurige Erfahrung meines schlechten Gehörs dann zurückgestossen, und doch war's mir noch nicht möglich, den Menschen zu sagen: sprecht lauter, schreit, denn ich bin taub! Ach, wie wäre es möglich, dass ich die Schwäche *eines Sinnes* angeben sollte, der bei mir in einem vollkommeneren Grade als bei Andern sein sollte, einen Sinn, den ich einst in der grössten Vollkommenheit besass, in einer Vollkommenheit, wie ihn wenige von meinem Fach gewiss haben, noch gehabt haben! — O, ich kann es nicht! — Drum verzeiht, wenn ihr mich da zurückweichen sehen werdet, wo ich mich gerne unter euch mischte. Doppelt wehe thut mir mein Unglück, indem ich dabei verkannt werden muss. Für mich darf Erholung in menschlicher Gesellschaft, feinern Unterredungen, wechselseitigen Ergiessungen nicht Statt haben.

Ganz allein fast, nur soviel als es die höchste Nothwendigkeit fordert, darf ich mich in Gesellschaft einlassen. Wie ein Verbannter muss ich leben. Nahe ich mich einer Gesellschaft, so überfällt mich eine heisse Aengstlichkeit, indem ich befürchte, in Gefahr gesetzt zu werden, meinen Zustand merken zu lassen. So war es denn auch dieses halbe Jahr, was ich auf dem Lande zubrachte. Von meinem vernünftigen Arzt aufgefordert, so viel als möglich mein Gehör zu schonen, kam er fast meiner jetzigen natürlichen Disposition entgegen, obschon, vom Triebe zur Gesellschaft manchmal hingerissen, ich mich dadurch verleiten liess. Aber welche Demüthigung, wenn Jemand neben mir stand, und von weitem eine Flöte hörte und ich nichts hörte, oder Jemand den Hirten singen hörte, und ich auch nichts hörte! Solche Ereignisse brachten mich nahe an Verzweiflung, es fehlte wenig und ich endigte selbst mein Leben. — Nur sie, die Kunst, sie hielt mich zurück! Ach es dünkte mir unmöglich, die Welt eher zu verlassen, bis ich das alles hervorgebracht, wozu ich mich aufgelegt fühlte. Und so fristete ich dieses elende Leben, so wahrhaft elend, dass mich eine etwas schnelle Veränderung aus dem besten Zustande in den schlechtesten versetzen kann. Geduld — so heisst es, sie muss ich nun zur Führerin wählen! Ich habe es. — Dauernd, hoffe ich, soll mein Entschluss sein, auszuharren, bis den unerbittlichen Parzen gefällt, den Faden zu brechen. Vielleicht geht es besser, vielleicht nicht. Ich bin gefasst. — Schon in meinem 28. Jahr gezwungen Philosoph zu werden. Es ist nicht leicht, für den Künstler schwerer als für irgend Jemand. — Gottheit, du siehst herab auf mein Inneres, du kennst es, du weist, dass Menschenliebe und Neigung zum Wohlthun darin hausen! O Menschen, wenn ihr einst dieses leset, so denkt, dass ihr mir unrecht gethan, und der Unglückliche, er tröste sich, einen seines Gleichen zu finden, der trotz allen Hindernissen der Natur doch noch Alles gethan, was in seinem Vermögen stand, um in die Reihe würdiger Künstler und Menschen aufgenommen zu werden. — Ihr, meine Brüder Carl und   , sobald ich todt bin, und Professor Schmidt lebt noch, so bittet ihn in meinem Namen, dass er meine Krankheit beschreibe, und dieses hier geschriebene Blatt füget ihr dieser meiner Krankengeschichte bei, damit wenigstens soviel als möglich die Welt nach meinem Tode mit mir versöhnt werde. — Zugleich erkläre ich euch beide hier für die Erben des kleinen Vermögens (wenn man es so nennnen kann) von mir. Theilet es redlich, und vertragt und helft euch einander. Was ihr mir zuwider gethan, das wisst ihr, war euch

schon längst verziehn. Dir Bruder Carl danke ich noch ins besondere für deine in dieser letzteren Zeit mir bewiesene Anhänglichkeit. Mein Wunsch ist, dass euch ein besseres, sorgenloseres Leben als mir werde. Empfehlt euren Kindern Tugend; sie nur allein kann glücklich machen, nicht Geld. Ich spreche aus Erfahrung. Sie war es, die mich selbst im Elend gehoben; ihr danke ich nebst meiner Kunst, dass ich durch keinen Selbstmord mein Leben endigte. — Lebt wohl und liebet euch! — Allen Freunden danke ich, besonders Fürst Lichnowsky und Professor Schmidt. — Die Instrumente von Fürst L. wünsche ich, dass sie doch mögen aufbewahrt werden bei einem von euch; doch entstehe desswegen kein Streit unter euch. Sobald sie euch aber zu etwas Nützlicherm dienen können, so verkauft sie nur. Wie froh bin ich, wenn ich auch noch im Grabe euch nützen kann. So wär's geschehn: — Mit Freuden eile ich dem Tode entgegen. Kommt er früher, als ich Gelegenheit gehabt habe, noch alle meine Kunstfähigkeiten zu entfalten, so wird er mir, trotz meinem harten Schicksale, doch noch zu früh kommen, und ich würde ihn wohl später wünschen; — doch auch dann bin ich zufrieden, befreit er mich nicht von einem endlosen leidenden Zustande? — Komm' wann du willst, ich gehe dir muthig entgegen. Lebt wohl, und vergesst mich nicht ganz im Tode, ich habe es um euch verdient, indem ich in meinem Leben oft an euch gedacht, euch glücklich zu machen; seid es!

Heiligenstadt am 6. Oktober 1802.

Ludwig van Beethoven.
(Siegel.)

Heiligenstadt am 10. Oktober 1802.

Für meine Brüder Carl und nach meinem Tode zu lesen und zu vollziehen.

So nehme ich denn Abschied von dir — und zwar traurig. — Ja die geliebte Hoffnung, die ich mit hierher nahm, wenigstens bis zu einem gewissen Punkte geheilt zu sein, sie muss mich nun gänzlich verlassen. Wie die Blätter des Herbstes herabfallen, gewelkt sind, so ist auch sie für mich dürre geworden. Fast wie ich hieher kam, gehe ich fort; selbst der hohe Muth, der mich oft in den schönen Sommertagen beseelte, er ist verschwunden. O Vorsehung, lass' einmal einen reinen Tag der Freude mir erscheinen! So lange schon ist der wahren Freude inniger Wiederhall mir fremd. Wann, o wann, o Gottheit! kann ich im Tempel der Natur und der Menschen ihn wiederfühlen? — Nein — Nein, o es wäre zu hart!“ — —

Man sieht, es war kein Testament; die Bestimmung über den Nachlass ist der Natur der Sache nach hier nur äusserste Nebensache. Es war Abschluss mit dem Leben, es war Lebensmüdigkeit und Trostlosigkeit inmitten der um ihn her gebreiteten Einsamkeit und Verkennung, was ihm die Feder in die Hand gab; er wollte das Zeugniss seiner Liebe niederlegen und zum letztenmal sein Leid klagen. Damit wandt' er sich in einfach menschlicher Weise an jene, die von der Natur selber ihm als Nächste gegeben worden. Die Ordnung der Natur leitete ihn, aber sie konnte sein ahnend Gefühl nicht unterdrücken; seinen Bruder Johann nennt er nicht, er lässt statt des Namens einen leeren Raum.*)

Heiligenstadt ist ebenso durch die Leiden wie durch die Schöpfungen Beethovens geweiht. Noch jetzt zeigt man einen schattenreichen an einem Bache hinführenden Weg, der Heiligenstadt mit Nussdorf und Grinzing verbindet. Hier liebte er zu wandeln, unter einer Gruppe von Nussbäumen zu ruhn, zu singen und dann hastig zu schreiben. Das Landvolk nennt den Brunnenweg am Bache noch heute den Beethovengang. In Heiligenstadt entstand ausser der D dur- Symphonie auch die Pastorale. Am selbigen Orte also hat er gelitten, gekämpft, gesiegt — gesiegt über die Gebrechen des Körpers und die Leiden der Seele, indem er sich ganz dem künstlerischen Berufe hingab, den ihm sein Genius zeigte. Allein Kampf und Prüfung hatten erst begonnen, und der Kampf war um so drückender, da Niemand voraussehen konnte, dass die Prüfungen heilsam, ja für Beethovens Vollendung nothwendig sein würden, statt vernichtend.

Heldenweihe.

Man hat sich gewöhnt, von der ersten Reihe der Beethovenschen Werke, namentlich von den beiden ersten Symphonien anzunehmen, sie ständen noch in einer Linie mit denen seiner grossen Vorgänger, namentlich mit denen Mozarts; erst später sei Beethoven über die

*) Von Beethovens Brüdern wird weiterhin ausführlich gehandelt werden.

Gränze des Bisherigen hinausgeschritten, Einige sagen, er sei vorwärts gegangen, Andre, er habe bedenkliche und zuletzt verderbliche Wege betreten. Es ist beides irrig, wie denn jede äusserlich gezogene Scheidelinie der stetigen Geistesbewegung gegenüber Irrthum sein muss. Beethoven trat ganz naturgemäss, wie jede geschichtliche Erscheinung, sein Werk auf dem Punkt' an, wohin die geschichtliche Entwickelung seiner Kunst zuletzt durch Haydn und Mozart gelangt war. Er war also vor Allem Nachfolger jener grossen Künstler und hat gewiss ihren Werken seinen ersten Standpunkt zu danken. Allein es war ein eigenthümlicher Geist, in dem er jene Werke, die bisherige zu ihm gelangte Kunstentwickelung, auffasste. Und er war das Kind einer andern, ernstern und gekräftigtern Zeit, er war ein andrer Schlag von Menschen, als seine Vorgänger; er war es schon vom Anbeginn seiner Laufbahn. Wie hätten nicht von Anbeginn her seine Ziele und seine Werke andre sein müssen? Er konnte mit Jenen scherzen und empfinden, aber er konnte nicht bei ihnen stehn bleiben. Das hat sich von den ersten Werken an kund gegeben.

Vor Allem hatte er seinen gebührenden Rang eingenommen. Die erste Stelle unter den Mitlebenden, Ebenbürtigkeit mit seinen grossen Vorgängern waren ihm in Wien und ausserhalb in der Gunst der musikalischen Welt zuerkannt; in der Instrumentalmusik war er ohne Frage an die Spitze des Fortschritts getreten, denn neben seinen Werken kamen nur Nachbildungen des bereits Vorhandnen zum Vorschein. Solche Nachbildungen sind erfreulich und nährend für das Leben der Menschen in der Kunst, die allmählich, je nach dem Mass ihres Begehrens und Vermögens, deren Gaben empfangen. Aber im Leben der Kunst haben wir wesentlich*) nur den Fortschritt, die neuen Ideen als seinen Gehalt und seine Momente zu erkennen; es ist wesentlich Offenbarung der Idee, nicht Ausleben derselben. Dieses Leben führt sich seit Mozarts Hintritt, und nach oder neben den letzten Oratorien Haydns, des jugendheitern Greises, nur in Beethoven fort. Das Gefühl davon war es, was die Musikfreunde mit Spannung jedem neuen Werk' entgegenharren liess, was die Wiener in seine Akademien zog, die Lichnowskys zu seinen Freunden und Verehrern und ihn zur Seele ihres Musiklebens machte, was schon in den ersten Jahren seiner Oeffentlichkeit die Verleger sich nach seinen Gaben drängen liess.

---

*) Man sehe die „Musik des neunzehnten Jahrhunderts."

Ob auch die Kunstgenossen? — Die Quartettisten aus dem Lichnowskyschen Hause, das Orchester Seyfrieds, das seine ersten Werke zuerst ausführte, hingen ihm, so sauer er es ihnen oft, besonders auch mit der Direktion (S. 161) gemacht, gewiss an. Gleichzeitigen Komponisten mag dagegen wohl Massstab und Unbefangenheit gefehlt haben, seine Grösse neben ihrer Statur zu messen. Als Clementi, der glatte, kalte, übrigens um die Technik des Klavierspiels wohlverdiente Zeitgenoss Mozarts, nach Wien kam, war Beethoven harmlos gleich Willens, ihn zu besuchen. Da musste er erfahren, dass Clementi im Voraus sich erklärt habe, ihm nicht den ersten Besuch zu machen, wie dem Ankömmling doch gebührt. Nun musste Beethoven (wie ihm schien) von seinem Vorsatz' ablassen, — oder er liess sich dazu bereden, — genug, beide Künstler sahen sich, wussten, wer sie waren, assen mit ihren Schülern Ries und Klengel im Gasthofe zum Schwan an derselben Tafel, ohne sich je nur zu begrüssen; die beiden Schüler schielten nach einander hinüber und herüber, ohne nur einen Gruss zu wagen.

Dieser Vorfall mag wenig beweisen, weil bei ihm persönliches Selbstgefühl mitgewirkt hat. Aber dieselbe ablehnende Stellung war unter den Musikern, und zwar ganz geachteten jener Zeit auch ohne Beimischung persönlicher Interessen die vorherrschende, ein Beweis, wie weit Beethoven schon damals über den Kreis der gewöhnlichen Vorstellungen hinausgeschritten war, — selbst in Werken wie den sechs ersten Quartetten, in die wir uns so eingelebt haben, dass wir die Schwierigkeit bei ihrer Auffassung kaum begreifen. Spohr (Selbstbiographie I, 79) gab zu Ende des Jahres 1804 in Leipzig ein Konzert und ward in grosser Abendgesellschaft gebeten, etwas vorzutragen. „Ich wählte dazu (erzählt er) eines der schönsten der sechs neuen Quartette von Beethoven, durch dessen Vortrag ich in Braunschweig schon oft meine Zuhörer entzückt hatte. Aber schon nach wenig Takten merkte ich, dass meine Begleiter mit dieser Musik noch unbekannt und daher unfähig waren in den Geist derselben einzudringen. Verstimmte mich dies nun schon, so steigerte sich mein Unmuth doch noch weit mehr, als ich bemerkte, dass die Gesellschaft meinem Spiele bald keine Aufmerksamkeit mehr schenkte. Denn es entspann sich nach und nach eine Konversation, die bald allgemein so laut wurde, dass sie die Musik fast übertönte. Ich sprang daher mitten im Spiele, noch ehe der erste Satz beendet war, auf und eilte, ohne ein Wort zu sagen, zu meinem Kasten, um meine Geige einzuschliessen.“ Nachher bittet der

Hausherr den Künstler, „der Gesellschaft etwas anderes vorzutragen, was ihrem Geschmack und Fassungsvermögen angemessen wäre." — In Berlin trifft darauf Spohr „beim Fürsten Radziwill mit Bernhard Romberg, Möser, Seidler und andern ausgezeichneten Künstlern" zusammen. „Nun selbst zu einem Vortrage aufgefordert, glaubte ich solchen Künstlern und Kennern nichts Würdigers bieten zu können, als eins meiner Lieblingsquartette" (der ersten sechs) „von Beethoven. Doch abermals musste ich bemerken, dass ich, wie früher in Leipzig, einen Fehlgriff gethan hatte. Denn die Musiker Berlins kannten diese Quartette eben so wenig wie die Leipziger, und wussten sie daher weder zu spielen noch zu würdigen. Nachdem ich geendigt, lobten sie zwar mein Spiel, sprachen aber sehr geringschätzend von dem, was ich vorgetragen hatte. Ja, Romberg fragte mich geradezu: „Aber, lieber Spohr, wie können Sie nur so barockes Zeug spielen?" Ein Quartett von Rode stellte diese Sand-Phäaken zufrieden."

Auch die Kritik jener Zeit konnte sich, wie wir bereits oben sahen (S. 147 flgde.), mit Beethoven durchaus nicht befreunden. Als die ersten Trios und die erste Symphonie hervortraten, bezeichnete ein Rezensent sie als konfuse Explosionen dreisten Uebermuths eines jungen Mannes von Talent; und der Rezensent war (nach Rochlitz' Zeugniss in der Leipz. allg. mus. Zeitung von 1828) ein tüchtiger Musiker, wohlbewandert und mauerfest sitzend in seiner Zeit und ihrer Theorie. — Bei den Sonaten Op. 10 bemerkt dieselbe Zeitung 1799: „Die Fülle von Ideen veranlasst Beethoven noch zu oft, Gedanken wild aufeinander zu häufen und sie vermittelst einer etwas bizarren Manier dergestalt zu gruppiren, dass nicht selten eine dunkle Künstlichkeit, oder eine künstliche Dunkelheit hervorgebracht wird." — Ueber drei Sonaten für Piano mit Violin, Op. 12, lautet eben da in Nr. 36 das Urtheil: „Rezensent, der bisher die Kloviersachen des Verfassers nicht kannte, muss, nachdem er sich mit vieler Mühe durch diese ganz eigenen, mit seltsamen Schwierigkeiten überladenen Sonaten durchgearbeitet hat, gestehen, dass ihm bei dem wirklich fleissigen und angestrengten Spiele derselben zu Muthe war wie einem Menschen, der mit einem genialischen Freunde durch einen anlockenden Wald zu lustwandeln gedachte und durch feindliche Verhaue alle Augenblicke aufgehalten, endlich ermüdet und erschöpft ohne Freude herauskam. Es ist unleugbar, Herr van Beethoven geht einen eigenen Gang; aber was ist das für ein bizarrer, mühseliger Gang! Gelehrt, gelehrt und immerfort gelehrt

und keine Natur, kein Gesang! Ja! wenn man es genau nimmt so ist auch nur gelehrte Masse da, ohne gute Methode; eine Sträubigkeit, für die man wenig Interesse fühlt; ein Suchen nach gelehrter Modulation, ein Ekelthun!" gegen gewöhnliche Verbindung, ein Anhäufen von Schwierigkeit auf Schwierigkeit, dass man alle Geduld und Freude dabei verliert . . . „Unterdess soll diese Arbeit darum nicht verworfen werden. (!) Sie hat ihren Werth und kann insonderheit als eine Schule für bereits geübte Klavierspieler von grossem Nutzen sein . . . Wenn Beethoven sich nur mehr selbst verleugnen und den Gang der Natur einschlagen wollte: so könnte er bei seinem Talent und Fleiss uns sicher recht viel Gutes liefern." — Wundervoller Gedanke! Ein Künstler soll sich selbst verleugnen; dann kann er „liefern", was ihm gefällt.

In Nr. 38 heisst es von 9 Variationen über das Duett: la stessa, la stessissima: „Mit diesen kann man nun gar nicht zufrieden sein. Wie sind sie steif und gesucht und welche unangenehme Stellen darin, wo harte Tiraden in fortlaufend halben Tönen gegen den Bass ein hässliches Verhältniss machen, und umgekehrt. Nein, es ist wahr, Herr van Beethoven mag phantasiren können, aber gut variiren versteht er nicht.

Später wird der Ton der Besprechungen etwas anerkennender, aber gemeistert wird überall, überall ist es der überlegene Geist, der sich einbildet, die Gränzen des Dürfens und Könnens in der Kunst genau abstecken und vorschreiben zu können, und der dem darüberhinausschreitenden Beethoven kraft angemasster Rezensentenherrlichkeit überall sein Quos ego zuruft. Noch lange, sehr lange wird Beethovens Genie mit fremdem, willkürlichem Mass gemessen.

Von der zweiten Symphonie, die 1804 in Leipzig aufgeführt wurde, heisst es im selben Jahre: „würde ohne Zweifel durch Abkürzung einiger Stellen und Aufopferung mancher, denn doch gar zu seltsamer Modulationen gewinnen." Ein Jahr später lautet der Ausspruch derselben Zeitung etwas ausführlicher, sonst aber ziemlich gleich: „Wir finden das Ganze zu lang und Einiges überkünstlich; der allzuhäufige Gebrauch aller Blasinstrumente verhindert die Wirkung vieler schöner Stellen. Das Finale ist allzu bizarr, wild und grell. Aber das wird überwogen durch den gewaltigen Feuergeist, der in diesem kollossalen Produkt weht, durch den Reichthum neuer Ideen, die durchaus originelle Behandlung und die Tiefe

der Kunstgelehrsamkeit.“ Dagegen ist Spazier*) wieder strenger; er nennt die Symphonie „ein krasses Ungeheuer, einen angestochenen, unbändig sich windenden Lindwurm, der nicht sterben will und selbst verblutend (im Finale) noch mit aufgerecktem Schweife vergeblich wüthend um sich schlägt.“ Und doch war Spazier ein guter Kopf, ein mannigfach gebildeter Mann, als Musiker kannte er Alles, was in seiner Zeit als vorzüglich galt, wie Rochlitz ihm später bezeugt. Auch der einstige Lehrer Albrechtsberger war unter den Tadlern. Einem mit Beethoven befreundeten jungen Musiker ertheilte er bei Gelegenheit eines der Quartette Op. 18 folgende Warnung: „Gehen Sie nicht mit dem um, der hat Nichts gelernt und wird nie etwas Ordentliches machen“ (Thayer II. p. 117). Uebrigens eine willkommene Bestätigung der oben (S. 28) dargelegten Ansicht von der Tragweite des bei Albrechtsberger genossenen Unterrichts. Der Lehrer verleugnet den Schüler, er findet in dessen Werken sich und seine strengen Formen nicht wieder. Es waren nicht die einzigen und nicht die strengsten Lehren, die ihm ertheilt wurden.

Leider waren sie für ihn verloren; er nahm, so wenig ihm die Zustimmung Einsichtiger oder doch Auffassungsfähiger gleichgültig war, von dem, was man Kritik zu nennen beliebte, gar keine — oder nur höchst flüchtige Notiz; noch viel weniger wär' es ihm je zu Sinne gekommen, sich gegen dergleichen zu vertheidigen, wenn die Gegner auch bisweilen so weit gingen, ihm in diesem oder jenem Irrenhaus ein freundlich Stübchen anzubieten. „Amüsirt es,“ sagt' er dann wohl, „die Leute, dergleichen von mir zu sagen oder zu drucken, so lasse man sie nur immerhin gehn.“ Er meinte wohl, sie wüssten nichts Besseres. An Breitkopf und Härtel schreibt er am 22. April 1801: „Ihren Herrn Rezensenten empfehlen Sie mehr Vorsicht und Klugheit, besonders in Rücksicht der Produkte jüngerer Autoren, mancher kann dadurch abgeschreckt werden, der es vielleicht sonst weiter bringen würde; was mich angeht, so bin ich zwar weit entfernt, mich einer solchen Vollkommenheit nahe zu halten, die keinen Tadel vertrüge, doch war das Geschrei Ihrer Rezensenten anfänglich gegen mich so erniedrigend, dass ich mich, indem ich mich mit anderen anfing zu

*) In der Zeitung für die elegante Welt. Er ist einer von den drei „gründlichsten Schuften, Merkel, Spazier und Kotzebue“ (Goethe's Worte), denen Goethe in seinem „Ultimatum“ einen Brocken Unsterblichkeit zugeworfen hat.

vergleichen, auch kaum darüber aufhalten konnte, sondern ganz ruhig blieb und dachte, sie verstehens nicht, ... doch nun Pax vobiscum — Friede mit ihnen und mir — ich würde nie eine Silbe davon erwähnt haben, wär's nicht von Ihnen selbst geschehen" (Thayer II. p. 129). So ging er, von Jugend auf bis zum Ende derselben Weise treu, unbeirrt seinen Weg, — und die Kritik der neuen Spaziere ging unbeirrt ihren Weg fort, nur dass sie sich jetzt mit den ältern Werken befreundet hatte und ihre Bemerkungen genau aus demselben Gesichtspunkte gegen die neuern richtete, wie wir oben (S. 31) gelesen. Nicht einmal darin ist Oulibicheff original, dass er die neuern „Verirrungen" Beethovens ganz einfach aus Wahnsinn erklärt, dem Beethoven (neben der Taubheit) verfallen gewesen sei.

Beethoven konnte dergleichen nicht weiter beachten; er lebte ganz in seinen Werken und in dem gewaltigen Vordringen zu jenem Ziel, „das er fühlt, aber nicht beschreiben kann." So ganz ist er diesem Vordringen zu neuen Zielen hingegeben, dass selbst die enthusiastische, allhin verbreitete Theilnahme, die sich unter andern seiner Adelaide zugewandt, ihm wohl den Wunsch erweckt, vom Dichter ein zweites Gedicht zu erhalten, zugleich aber (S. 120) das Bewusstsein, den damaligen Standpunkt hinter sich gelassen zu haben.

Seine Schöpfungen, — das war die Welt, in der er lebte; alles Andre, den erquicklichen Naturgenuss ausgenommen, ward ihm fremd, ja lästig. Schon fühlte er sich vom virtuosischen Standpunkte losgelöst und trug seine eignen Kompositionen nur sehr ungern vor. Schon machte er mit seinem Schüler Ries Pläne zu einer gemeinschaftlichen grossen Kunstreise; Ries sollte die Konzerte einrichten, Klavierkonzerte und andere Sachen spielen, er wollte nur dirigiren und phantasiren. Unstreitig war in diesem Punkt' auch seine zunehmende Harthörigkeit mitwirkend: wusste er denn, wie er spielte? Denn im Spiel muss das Ohr die Leistung der Finger bewachen; man kann sich ohne Spiel die Tonverhältnisse vorstellen, nicht aber ohne Gehör die Ausführung verfolgen.

Kehren wir zu des Meisters Schaffen zurück. Als Ries nach Wien kam (im Herbst 1801), fand er Beethoven mit der Vollendung eines grösseren Werkes beschäftigt, und zwar des Oratoriums

Christus am Oelberg, (C. V. 99),

das aber erst am 5. April 1803*) zur Aufführung kam und viel

*) Ries erzählt, er sei am Tage der Aufführung früh 5 Uhr zu Beethoven berufen worden und habe ihn im Bett, auf einzelnen Notenblättern schreibend

später, 1811, als Op. 85 erschienen ist. Der Text war von F. X. Huber, dem Dichter des von Winter komponirten unterbrochenen Opferfestes, unter Betheiligung Beethovens verfasst.

Es sollte sich an diesem Werke zeigen, dass selbst die höchste Begabung unzureichend ist, ein vollkommen Kunstwerk hervorzubringen, wenn nicht der besondre Beruf für dieses bestimmte Werk dazu kommt.

Allerdings konnte Beethoven von seiner diesmaligen Aufgabe nicht so erfüllt sein, wie die Künstler einer Zeit, in der die religiösen, und genau gesagt, christlichen Vorstellungen und Ueberzeugungen den Geist des Volks fast ausschliesslich erfüllen; der Mann der Revolutionszeit konnte nicht seinen Christus schauen und denken, wie vor ihm Bach und Händel. Schon der reine Quell, aus dem wir Evangelische des achtzehnten und neunzehnten und jedes weiteren Jahrhunderts die Kunde vom Christ schöpfen, die Bibel, er floss nicht für ihn; sein Christus musste ihm erst gedichtet werden. Und wie! Der Dichter hatte keinen andern Zweck, als Verse für einen Komponisten zu machen; und der Komponist hatte keinen andern Antrieb, als den ganz allgemeinen, zu schaffen, und dabei den Wunsch, sich in einer ihm neuen und bedeutenden Gattung zu zeigen. Das Resultat auf beiden Seiten kann da kein anderes sein, als: Phrasen; — gleichviel, ob bessere auf Seiten des Musikers, und zwar eines Beethoven. Dergleichen verhehlen oder beschönigen, wäre Frevel an der Ehrfurcht, die wir Alle Beethoven zollen; er steht zu hoch und sicher, als dass er der Beschönigung bedürfte. Es wär' aber auch Vergehn gegen jüngere Musiker, denen — das beweisen so viele Fehlgriffe — jene Wahrheit nicht oft genug dargelegt werden kann.

Das Oratorium nun stellt uns Christus vor, der beschlossen,

gefunden. Auf die Frage, was das sei, habe Beethoven geantwortet: „Posaunen." — „Die Posaunen haben auch in der Aufführung aus diesen Blättern geblasen."

Die Arie „Erzittere Erde" erhielt diese verstärkte Begleitung am Morgen der Aufführung, während die eigentliche Vollendung des Werkes schon früher erfolgt war. Es war die Hauptarbeit des Sommers 1801 gewesen, jedoch, wie aus noch vorhandenen Skizzen hervorgeht, im Jahre 1802 noch vielfach gefeilt worden. Ein Skizzenbuch aus dem Jahre 1803 (herausgegeben v. Nottebohm 1880) aber beweist, dass die zweite Hälfte der ersten Arie und der Schluss der zweiten Nummer später umgearbeitet sind, vielleicht für die am 4. August stattgehabte Wiederholung des Oratoriums, wahrscheinlicher noch erst für die dritte Aufführung am 27. März 1804. Das Ergebniss dieser partiellen Neuarbeit ist in die gedruckte Partitur übergegangen.

sich als Opfer hinzugeben, aber der menschlichen Todesangst sich nicht entziehn kann. Mit seinem Gebet beginnt das Gedicht. Aber mit welchem! Nicht die ehrwürdigen Worte des Evangeliums, die in einfältigster Weise mit Wenigem Alles sagen; hier betet Christus in emphatischer Salbung: „Jehovah! du mein Vater: o sende Trost und Kraft und Stärke mir! Sie nahet nun, die Stunde meiner Leiden, von mir erkoren schon, noch eh' die Welt auf dein Geheiss dem Chaos sich entwand, ...“ — Das abstrakte Dogma spricht; das Leben, die Sprache der Natur, wie wir sie aus dem Munde des Matthäus kennen, sind nicht zu vernehmen. Wären sie es auch, dem Komponisten hätten sie nicht gefrommt. Der Dichter kann nicht mit dem letzten Wort' anfangen, er muss sich und uns zum Gipfel erst hinaufführen; die psychologische Entfaltung, das Hinanleben zur Entscheidung ist ihm und uns Bedürfniss, Pflicht und Wonne. Dass wir theoretisch, ausserhalb vom Kunstwerke Kunde vom Vorausgegangnen haben, hilft nichts; wir haben es nicht im Kunstwerk' erlebt.

Ein Seraph erläutert: die Erde soll erzittern! „Jehovahs Sohn liegt hier .... er ist bereit, den martervollsten Tod zu sterben, damit die Menschen .... ewig leben.“ Dann preist er mit dem Chor der Engel des Erlösers Güte und singt Heil den Erlösten, Weh den Bösen. Schweigen wir vom Inhalt und seiner Nutzlosigkeit.

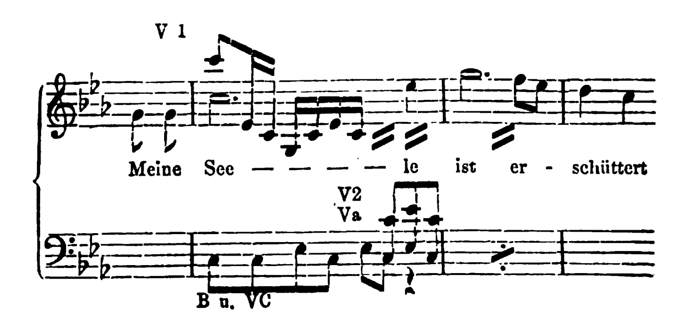
Was ist ein Seraph? was sind Engel? — Metaphern sind es, oder — seien es Wesen — es sind Wesen, die wir uns reiner, zarter wie die Menschen vorstellen sollen, ohne es zu können; denn woher sollen wir Vorstellungen fassen, die über unsrer Sphäre, über unserm Bereich gedacht werden? Dergleichen kann wieder nur dogmatisch, spekulativ versucht werden, Fleisch und Blut und Leben bietet es dem Künstler nicht; er muss das Menschliche sublimiren oder hinauflügen, verzärteln, verzuckern, dem Materiellen mit süssen Schwebungen und Klängen um so sicherer verfallen, je mehr er sich über das wahrhaft und gesund Menschliche erheben will. — Christus und der Seraph in Unterredung; Christus betet zum Vater um Erlass des Opfertodes und muss sich vom Seraph sagen lassen, was er selber zuvor in johanneïscher Weise viel bedeutender ausgesprochen. Er fügt sich in den Willen des Vaters.

Endlich fester Boden! Die Krieger treten auf, ihn zu fahn; von den grossen Redensarten des Petrus, von Christus' Mahnung zur Ruhe und dem Lobgesang der Engel ist nicht noth zu reden. Dies also war die Aufgabe, der Beethoven sich unterzog.

Der Kunstliebhaber fragt nach dem, was geschehn ist; der Künstler oder Sachkundige beginnt mit der Frage: was hat geschehn können? und schöpft aus ihr die Begründung seiner Ansicht vom Geschehenen.

Beethoven konnte so wenig wie ein Andrer Leben geben, wo er selbst nicht lebte. Als wahrer Künstler konnte er nur fassen und darstellen, was in wahrhafter Lebendigkeit vor dem Auge seines Geistes stand. Wo er nicht schauen konnte, war er im Grunde schlimmer daran, als diejenigen Tonkünstler, deren beständige Aufgabe die Phrase ist; denn sie dürfen wenigstens sich selber treu bleiben, er konnte das nicht. Es ist merkenswerth, wie er, der durchaus freie, selbständig seine eigne Bahn wandelnde Künstler — wo er in seinem Berufe steht — hier, wo das nicht der Fall ist, mit der ganzen Wiener Schule auf demselben Niveau bleibt, sich sogar sklavisch an die Bühnenform bindet, sogar — er, der in seinen eignen Werken so spröde, so eigensinnig gegen den bestgemeinten Einspruch seine Behandlung des Gesangs festhielt, — liebedienerisch gegen die Sänger wird.

Nach einer trüb-pathetischen Einleitung (Es moll, $^6/_8$) tritt Christus auf, ein weicher, empfindsamer Tenor. Das Rezitativ ist, wie alle; ihr folgt die pathetisch bewegte Arie. Dies —



ist der Eintritt des Hauptsatzes; dass die feste Form der Musik der allerdings vom Dichter schlecht ausgesprochenen Stimmung nicht gemäss ist, wird Beethoven nicht gewahr. — Der anmuthig erst von Klarinett und Fagott, dann vom Gesang ausgeführte Seitensatz stellt sich besonders bei †

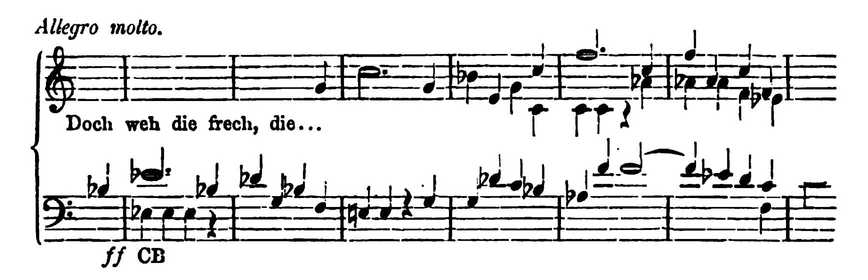


den beliebtesten spätern Männerquartetten, — diesen unzähligen Sommersprossen (mit Lenz zu reden) auf der altjugendlichen Wange der Musik — an die Seite; Haupt- und Seitensatz werden wiederholt; ein Anhang mit



lässt dem Tenor nichts zu wünschen übrig.

Rezitativ und Arie des Seraphs und Chor der Engel sind von gleichem Wuchs; nur die Verwünschung der Bösen bietet dem Komponisten ein greifbar Motiv menschlicher Erregung,



statt engelhafter Verschwebung, das auch gleich geltend gemacht wird.

Zur Rechtfertigung (wenn sie nöthig ist) des bösen Worts von Liebedienerei und Engelversüssung sei noch diese Schlussstelle, die der Seraph zum Engelchor spricht,



angeführt. Weiterer Betrachtung bedarf es nicht; die Krieger treten in einem all amarcia ganz lebhaft und beschäftigend auf, nur kann die Handlung nicht fortschreiten (es tritt unter Andern ein Terzett des Seraphs, Christi und Petri dazwischen, der in der Weise des polternden Alten oder buffo parlante behandelt wird), weil der Fortschritt, die Gefangennahme, auch das Ende ist. Wenigstens auf Erden. Droben singen die Engel motettenhaft ihr Loblied. — Beethoven selber war übrigens in seinen letzten Jahren der Meinung,

er habe wohl den Christus zu theatralisch gefasst; er hätte viel darum gegeben, diesen Fehler verbessern zu können.*)

Ganz andre Dinge beschäftigten inzwischen, zur Zeit der Aufführung des Oratoriums, seinen Geist.

Nur enge Köpfe schliessen sich in ihrem sogenannten Beruf ein, aus Furcht, bei dem ersten freiern Umschaun gleichsam vom Schwindel gefasst herauszufallen. Kräftige Geister lieben und suchen freien, weiten Horizont; aber sie fallen darum nicht aus ihrem Beruf heraus, sondern ihnen tritt Alles mit demselben in Bezug.

Als ein ganzer Mensch, als Kind seiner mächtig bewegten Zeit, hatte er trotz mangelnder Grundbildung nicht blos an den Dichtern Deutschlands und Englands und der Alten, er hatte auch an den Zeit-Gedanken und Erscheinungen mit vollem Gemüthe theilgenommen und gab es niemals auf, den Zeitereignissen zu folgen. Obenan standen natürlich für ihn, wie für Alle, die grossen Gestalten der französischen ersten Republik und Napoleon Buonaparte's. Den letztern staunte damals die Welt in seiner Feldherrn-Glorie an; den verrätherischen Sturz der Republik verzieh man ihm (abgesehen von denen, die ihn gewünscht), weil man ihm selber Freiheitsideen beimass, — als wenn jemals Usurpation und Militärherrschaft damit verträglich sein könnten. Beethoven in seiner Arglosigkeit und Unkunde lebte der festen Ueberzeugung, Napoleon habe als erster Konsul keine andere Absicht, als Frankreich zu republikanisiren und von diesem Punkt aus die allgemeine Weltbeglückung zu unternehmen; in dieser Voraussetzung war er ein enthusiastischer Bewunderer des Helden, den er den grössten römischen Konsuln zu vergleichen liebte. Er ahnte nicht, wie bald der Held von Italien seinen Namen und seine Grundsätze (wenn er jemals republikanische gehabt) umkehren würde.

Wie früh in Beethoven der Enthusiasmus für Napoleon wach geworden, wissen wir nicht; aber in den ersten Monaten 1798 bekam er neue Nahrung und ein bestimmtes Ziel. Bernadotte befand sich damals als Gesandter der französischen Republik in Wien und war Zeuge der Bewunderung, die Beethoven von allen Seiten

---

*) Die Aufnahme des Werkes war ziemlich kühl gewesen. Nach der ersten Aufführung schrieb Jemand in „der Freimüthige" nicht unzutreffend „zu kunstreich im Satz und ohne gehörigen Ausdruck; vorzüglich in den Singstimmen. Beethoven hatte, wie jener grosse Rezensent der allg. mus. Zeitung einst gewollt, sich selbst verleugnet; die Folge war, dass ein naives Wahrheitsgefühl des Publikums sich hier kalt von ihm abwandte.

gezollt wurde. War es seine Absicht, dem bereits allgebietenden General Bonaparte sich aufmerksam zu erweisen,oder dem deutschen Tonkünstler eine Huldigung zuzuwenden: genug, er regte in diesem den Gedanken an, dem Helden ein grosses Instrumentalwerk zu widmen, das eigens für ihn komponirt sei; nach dem praktischen Sinne der Franzosen darf man annehmen, dass Bernadotte sich bereit erklärt, Uebersendung und Annahme des Werks, dessen Ausführung er sich nahe gedacht haben mag, zu vermitteln. Jedenfalls hätte sein zeitiger und unvorhergesehener Abgang von Wien (am 15. April) diese Absicht vereitelt.

Beethoven hatte den Gedanken bereitwillig aufgenommen, aber, wie es scheint, zunächst ganz allgemein, ohne bestimmte Gestaltung. Erst im Jahre 1801 traten einzelne Gedanken des Werkes hervor, so eine Andeutung der Marcia funebre und Entwürfe des Finales, sie finden sich in einem während des Frühjahrs und Sommers 1801 gebrauchten Notirbuch (von Lenz als der musikalischen Bibliothek des Grafen Wielhorki zu St. Petersburg angehörig erwähnt). Jedoch scheinen wiederum 2 Jahre hingeflossen zu sein, bis Beethoven sich der Ausarbeitung voll und ganz hingab. So kam das Jahr 1803 heran; dies ward der Eroica Geburtsjahr. Das von Nottebohm 1880 herausgegebene Skizzenbuch giebt ein Bild von dem allmählichen Herausbilden der wesentlichen Züge des Werkes zu der plastischen Form, in der sie heute in der vollendeten Schöpfung vor uns stehen. Wieviel Werke, und wie grosse wurden in diesen fünf Jahren (1798 bis 1803) begonnen, vollendet, aufgeführt! Aber neben allen erhielt sich der Gedanke des Heldenwerks für Bonaparte wach und rege, dem tief im Verborgnen glimmenden Funken gleich, der, oft von zwischenlagernden Schichten überdeckt, nimmer erstickt wird und endlich in mächtiger Lohe aufschlägt, weithin Licht und Wärme verbreitet. Beethoven verlebte diesen Sommer im Dorfe Oberdöbling. Ländliche Stille und Anmuth umgab ihn, Gärten, Weinberge und grüne Felder. Hier wuchs das Heldenwerk aus seinem Geiste hervor. wenn auch Hauptgedanken desselben, wie wir eben sahen, schon aus früheren Jahren stammten. Im Mai 1804 war es vollendet. Es wurde eine saubere Abschrift besorgt, und Beethoven schrieb mit eigner Hand auf die erste leergelassene Seite der Partitur oben

Buonaparte,

ganz unten

Luigi van Beethoven,

„kein Wort mehr,“ sagt Ries.

Das Werk sollte eben durch Vermittlung der französischen Gesandtschaft nach Paris abgehn; da traf in Wien die Nachricht ein, Bonaparte habe sich zum Kaiser machen lassen. „Ich war der erste," erzählt Ries, „der ihm die Nachricht brachte, Bonaparte habe sich zum Kaiser erklärt, worauf er in Wuth gerieth und ausrief: „Ist der auch nichts anders, wie ein gewöhnlicher Mensch? Nun wird er auch alle Menschenrechte mit Füssen treten, nur seinem Ehrgeize fröhnen; er wird sich nun höher wie alle Andern stellen, ein Tyrann werden." Hiermit (erzählt Ries weiter) schritt er zum Tische, wo die Partitur lag, fasste das Titelblatt, riss es ganz durch und warf die Partitur unter einem Schwall von Verwünschungen gegen den neuen Franzosenkaiser, gegen den neuen Tyrannen zu Boden, wo sie lange liegen bleiben musste. Es dauerte lange, bis er sich dazu verstehen konnte, sie dem Fürsten Lobkowitz zum Gebrauch für einige Zeit zu überlassen (in dessen Palast sie mehrmals in Gegenwart des Prinzen Louis Ferdinand von Preussen aufgeführt wurde) und endlich herauszugeben. Von Napoleon aber durfte keine Rede mehr sein; das Werk wurde am 7. April 1805 aufgeführt und erschien 1806 unter dem Titel

Sinfonia eroica, composta per festeggiare il sovvenire di un grand' uomo (C. V. 124)

als Op. 55, dem Fürsten Lobkowitz gewidmet; von Napoleon war „der grosse Mann" geblieben und dieser als ein Vorübergegangener vorgestellt, der in der Erinnerung fortlebe. Für Beethoven war er ein Vorübergegangener. Nie hat er ihm verzeihen können.*) Als die Nachricht kam, der Gefangene von St. Helena sei gestorben, äusserte Beethoven sarkastisch: zu diesem Ausgange habe er ihm schon vor siebzehn Jahren die Musik komponirt (er meinte den Trauermarsch in der Symphonie), der musikalisch den Ausgang im Voraus bezeichnet habe, ohne dass dies seine Absicht gewesen sei. Allerdings ist die Bedeutung des sogenannten Trauermarsches eine ganz andre, den Hingang eines Einzelnen, wär' er auch der Held von Corsica, weit überragende.

Dies ist die äussere Geschichte des Werks, das einer der

*) Am 8. September 1809, während Napoleon in Schönbrunn residirte, wurde in einem Wohlthätigkeitskonzerte die Eroica von Beethoven selbst dirigirt. Wenn überhaupt die Nähe Napoleons bei der Wahl des Werks für das Konzert von Einfluss gewesen ist, so hat Beethoven bittere Ironie gegen diese Scheingrösse geschleudert, indem er ihr das Kunstideal wahren Heldenlebens gegenüberstellte.

Wendepunkte im Leben Beethovens und der Kunst selber zu werden bestimmt war.

Wenden wir uns nun zum Werk selber.

Was wollte Beethoven? was konnte er geben? Irgend eine Komposition von grosser, grossartiger Gestaltung? So würden ihm unsere Aesthetiker gerathen haben, nämlich diejenigen alten und neuen Datums, die der Musik nichts als Formenspiel, oder nichts als höchst allgemeine Anregung unbestimmbarer Stimmungen als Aufgabe beimessen, weil sie unfähig sei, „das Konkrete auszusprechen." Beethoven war anderer Ansicht. Als Künstler hatte er mit lebensleeren Abstraktionen nichts zu schaffen; Leben zu schaffen, Leben aus seinem Leben, war sein Beruf, wie aller Künstler. Der Künstler weiss, was seine Kunst vermag, er vor allen, er allein. Das aber ist das Gebrechen der allermeisten Kunstphilosophen, dass sie das Zeugniss der Künstler und der Kunstwerke versäumen, um den Faden der Abstraktion unbeirrt auszuspinnen.*)

Auch eine neue „Militärsymphonie", nach Art der Haydn'schen, mit Trompeten-Geschmetter und grosser Trommel, — hier war dergleichen unziemend.

Beethoven fasste seine Aufgabe, wie es einzig seiner und ihres Gegenstandes würdig und einzig künstlerisch war. Nichts von jenen Abstraktionen, die an unsrer Kunst nichts übrig lassen, als dass irgend etwas, man weiss nicht, was? sich bilde und irgend etwas, man weiss nicht, was? sich empfinden oder spüren lasse. Das wär' eine Kunst für spielige Mädchen, die nichts weiter vermöchte und dürfte, nicht für Männer wie Beethoven, Bach, wie alle wahren Künstler. — Natürlich auch nichts von jenem historischen Konkretismus, der Namen und Jahreszahlen, den vollständigen Inhalt der Begebenheiten und Geister bringt. Das vermag die Musik nicht, aber das will sie auch nicht, weil sie Kunst ist.

Ihm war Bonaparte der Held, der, gleich irgend einem andern dieser weltbewegenden Heroen, — heissen sie nun Alexander, oder Dionysos, oder Napoleon, — mit seinem Gedanken und Wollen die Welt umfasst, und an der Spitze seiner Heldenschaar siegreich die Welt durchzieht, sie neu zu gestalten. Es war kein Genre-Gedanke, kein Portrait dieses Menschen Bonaparte und seiner Schlachten, es war ein Idealbild in echt griechischem Sinne, das in ihm empor-

---

*) Schon in einem frühern Werke: **Ueber Malerei in der Tonkunst, ein Maigruss an die Kunstphilosophen**, 1828, ist die entscheidende Frage vom Verf. behandelt worden.

wuchs. Und es wurde nicht einmal ein ikonisches Bild des Helden, sondern mehr ein volles Drama des Napoleonischen Lebens, es fand seinen Kern in den Waffenzügen gen Süd und Nord, gen West und Ost, in den „hundert siegreichen Schlachten", um Napoleons eigne Bezeichnung zu brauchen. Und da der Dichter nicht die Breite des Lebens, sondern die Spitze, die Idee zu fassen Beruf hat, so war die Schlacht der nothwendige erste Moment in Beethovens Aufgabe. Die Schlacht, — nicht diese oder jene bestimmte (wie später Beethoven die Schlacht von Vittoria und Andre, z, B. Jadin die Schlachten von Austerlitz und Jena geschrieben), sondern die Schlacht als Idealbild.*) Und auch dies nur in dem Sinne, dass die Schlacht der entscheidende Moment, die Spitze des Heldenlebens ist.

In diesem Sinne beginnt nach innerer Nothwendigkeit der erste Akt der Symphonie mit der Ideal-Schlacht das Geistesbild des Heldengangs vom stillen, kaum bemerkten Anfang hinaus in die Welt und durch alle Welt hindurch. Nach zwei Kraft-

*) Dies ist keine willkürliche Behauptung, noch viel weniger eine vornehmthuende kunstphilosophische Phrase, sondern erweisbare, thatsächliche Wahrheit; und es erscheint für die sichere Auffassung der Heldensymphonie von Gewicht, dass dieser Punkt festgestellt werde.

Wäre die Absicht Beethovens nur auf ein Schlachtbild gegangen, so würde für die drei folgenden Sätze der Symphonie kein Inhalt, also keine Stelle im Kunstwerk übrig geblieben sein; der erste Satz allein giebt das Schlachtbild — wenn es in irgend einem Sinne darauf abgesehen war, — und mit ihm wäre das Kunstwerk abgeschlossen. Also schon das Dasein der folgenden drei Sätze beweist, dass nicht ein blosses Schlachtbild die Aufgabe des Tondichters gewesen ist.

Wäre vollends Beethovens Aufgabe gewesen, eine bestimmte Schlacht zu schildern, so musste diese Schlacht — gleichviel, wie man über eine solche Aufgabe und die Mittel zu ihrer Lösung urtheilen mag — bestimmt bezeichnet werden. So that später Beethoven, wie oben bemerkt, bei der Schlacht von Vittoria. Regimentsmusiken (ausser dem grossen Orchester) bezeichnen die Heere, die bekannten Volksgesänge sagen uns, dass Franzosen und Engländer die Kämpfenden sind, Kanonendonner und Gewehrfeuer, Sturmmarsch u. s. w. vollenden das konkrete Bild bis in das Genrehafte. Ebenso sind die Schlachten von Austerlitz und Jena und zahlreiche andre Gebilde der Art durch Nationalmärsche, Kavalleriefanfaren und den ganzen Plunder der Schlachtenwirklichkeit ausgemalt, und so alle sonstigen Bilder der Art.

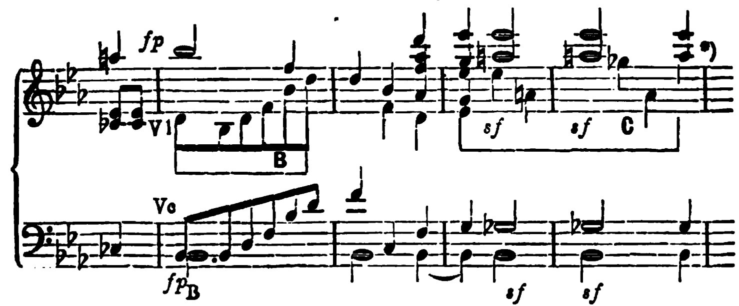
Von dem allen ist hier keine Spur; nicht das Mindeste ist für ein konkretes Schlachtbild geschehn, alles ist hier ideal, selbst die dem Schlachterεigniss angehörigen Züge sind nicht um der Schlacht willen, um ihrer einzelnen Wendungen willen da, sondern nur als Züge zur Vollendung von Napoleons Charakterbild. Napoleon war die Schlacht.

schlägen des ganzen Orchesters („Hört! Hört!") tritt der Heldengedanke — er sei mit **A** bezeichnet —



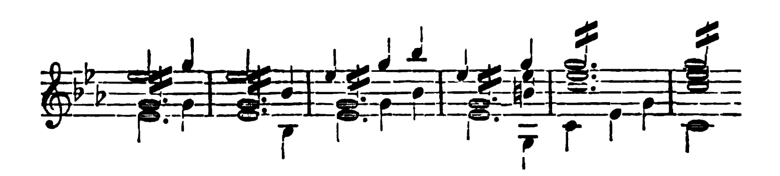
still in den Violoncellen unter der Decke der Achtel schlagenden zweiten Violin und Bratsche hervor, um sich gleich wieder unter dem scharfen Luftzug, der nach G moll weht, zu verlieren. Allein sogleich wendet sich der Gang zurück nach dem Hauptton (Es dur) und der Heldengedanke setzt, um nun fester den Hauptsatz auszubilden, abermals in Flöte, Klarinette und Horn, in drei Oktaven übereinander, ein. Es liegt etwas höchst Spannendes in dieser Vorbereitung. Der Hauptgedanke tritt in den Violoncellen noch blass, noch nicht erwärmend hervor, gleich der eben den Horizont berührenden Sonne, um gleich ihr in fröstelnden Nebeln sich noch einmal zu bergen. Dieses „Noch nicht!" (wie oft hat es Napoleon in heissen Schlachten ausgesprochen, wenn seine Generale zu früh die Reserven forderten!) dieses sich Verlieren in die Mollparallele der Dominante weitet den Satz von vier Takten auf dreizehn aus; wir sind auf grosse Verhältnisse hingewiesen.

Nun ist der Gedanke, die Sonne der Schlachten, wiedergekehrt, höher und wärmer und herrschend (zuerst war er Unterstimme) in den Oktaven der Bläser, — aber noch sanft und freundlich, wie Feldmusik am Morgen des Schlachttages; finsterer führen Geigen und Bässe ihn fort nach F moll, wieder treten Flöten, Klarinetten und Fagott an die Spitze, aber die Geigen sind es, schon vom vollen Orchester unterstützt, — nur Trompeten und Pauken fehlen noch, — die den Satz zur Vollendung auf die Dominante



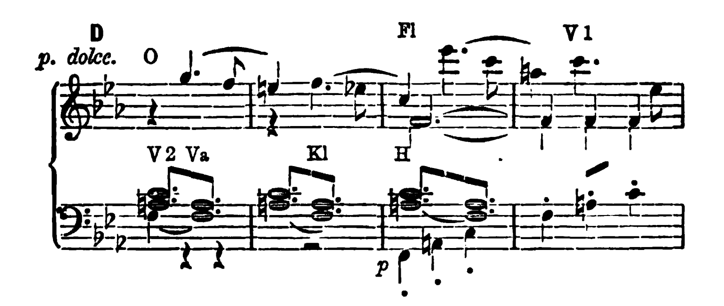
*) Die Notenbeispiele geben, dies sei ein für alle Mal gesagt, nur Andeutungen; wer das Vollständige will, muss sich an die Partitur wenden oder sich mit den Klavierauszügen behelfen.

führen. Schon melden sich (**B**) jene schwingenden Stellen und die scharf hineinreissenden Synkopen (über **C**), die noch ihre Rolle spielen werden; jetzt steigern sie sich nur zu heitertrotziger Entschlossenheit. Und nun endlich schallt das Heldenwort mächtig hinausstrahlend und zu finstrer Entschlossenheit gewendet

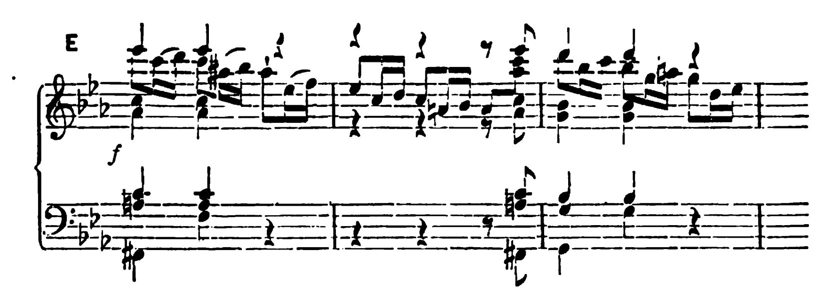


aus der vereinten Stimme der Bässe, der Bratschen, der Fagotte, Klarinetten, Oboen und Flöten — der Hörner und nun — erst! der Trompeten unter den schwirrenden Geigen und dem bestätigenden Hall der Pauken. Das ist der Held auf seinem Thron, dem Schlachtross.

Hieran knüpft sich (auf der Dominante, B dur, Seitensatz) ein eigenthümlich bezeichnender Gedanke (**D**); es ist wie freudig jauchzende Feldmusik, die heranrückt, aber wieder leise, wie von Weitem,

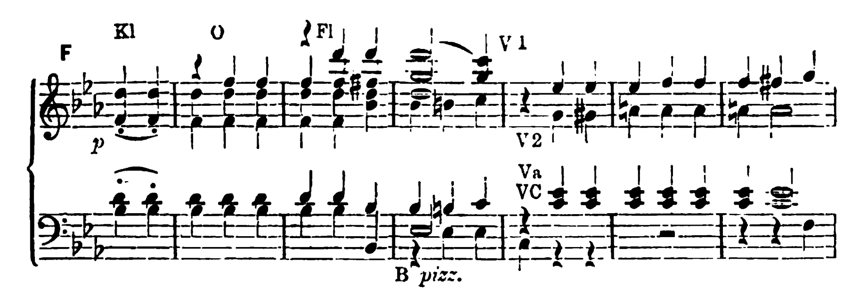


und, innerlich Eins, äusserlich gleichsam zusammenhanglos in abgebrochenen Gliedern, bald in diesem, bald in jenem Instrument auftaucht, — erst in der Oboe, dann in der Klarinette, dann in der Flöte, dann in der ersten Violin, und nochmal durch alle durch, — als wenn man vom Hügel das weite Blachfeld überschaute, blinkend im Strahl der Morgensonne, die in den blanken Waffen wiederblitzt, und hörte von fern, da und dorther den zusammenrückenden Schaaren vorauf den heitern Ruf der Feldmusik. Jetzt schaart sich Alles dichter, tritt Alles munterer hervor, fasst unter dem Blitzen und Klirren der Waffen (**E**)

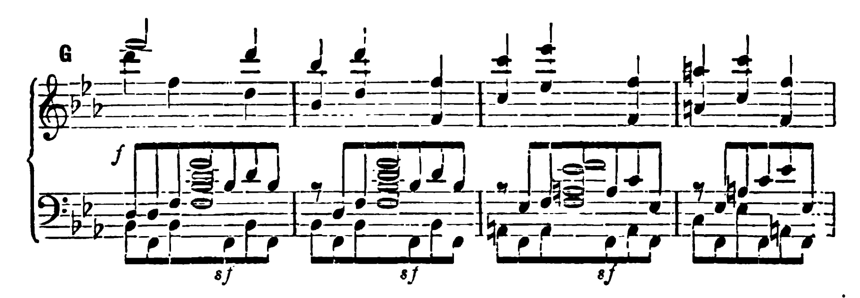


festen Fuss und schliesst an einander Mann an Mann, und Schaar an Schaar, von hohem Muthe das Ganze, wie Ein Körper von Einem machtvollen Willen, beseelt.

Menschlich gedacht ist es, und das gerade ächtkünstlerische Gegentheil von allem renommirenden Waffengeklapper, dass jetzt, im Angesicht blutiger Entscheidung, auch nachdenkliche Vorstellungen (**F**)

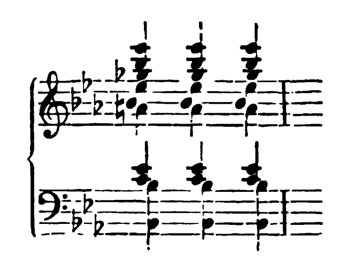


die Seele beschleichen, sich noch tiefer zu verdüstern drohn. Da rückt, erst unsicher, dann immer geschlossner und rühriger, Alles zusammen und unter ermuthigendem Heldenwort (**G**) wie mit fliegenden Fahnen



zum Treffen, zu harten Schlägen, die das bisherige Mass des Rhythmus zerreissen, mit schwerathmender Brust im Hin- und Herdrang

der Streitenden vorwärts zur Entscheidung, die mit grimmvollem Schrei des ganzen Orchesters

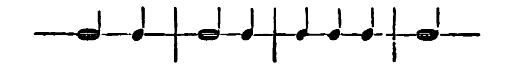


das Heldenwort zurückruft und behaupten will.

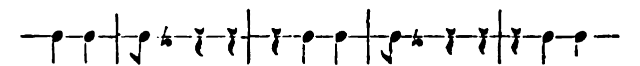
Das ist der erste Theil. Er hat uns das Bild der Schlacht heraufgeführt. Nichts Anderes hatte Beethoven zu geben. Aber die Schlacht, das ist der Krieg, das ist die Heldenlaufbahn, der ganze Held, dieser Briareus mit hunderttausend Armen, dem die Welt zu eng war; das schwebt dem Tondichter vor, nur dass er nach Art der Kunst das Allgemeine in energischem Zusammenfassen zu einem einigen Hergang verdichtet, wie die Ilias den zehnjährigen Kampf in eine Spanne von wenig Tagen. Auch für den weitern Verlauf ist dieser Gesichtspunkt festzuhalten.

Das Heldenwort ist zurückgerufen. Aber es sinkt in Umdüsterung, ein banger Augenblick wie Haltlosigkeit und Rathlosigkeit (die ersten funfzehn Takte des zweiten Theils), in der nur zögernden Fusses Herstellung gesucht wird, hält Alles gefangen. —

Es ist bewundernswürdig, wie der Rhythmus dem Beethoven gehorcht; sagen wir lieber: wie sein Wille, — denn der bestimmende Wille verkörpert sich im Rhythmus, — seiner Idee getreu bleibt und dient. Der Hauptsatz **A** hat sichern, gleichmässig gewogenen Einherschritt,

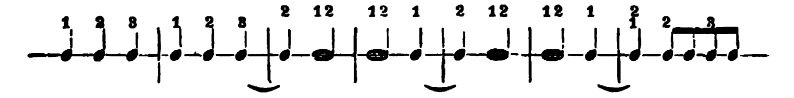


der sich belebt. Der feste Befehl (**E**) tritt herrisch auf,

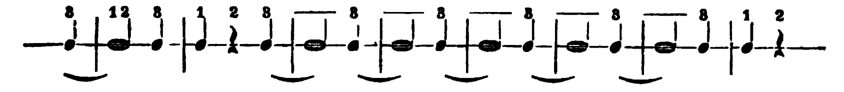


kurz abgebrochen, ein Wort genügt. Jene streitsüchtigen Synkopen, die sich zuerst noch wenig entwickelt bei **C** zeigten und gleich darauf (in einer der übergangnen Stellen, — wer kann alles das mit-

theilen?) weiter geltend machten, reissen wild in die Ordnung hinein,

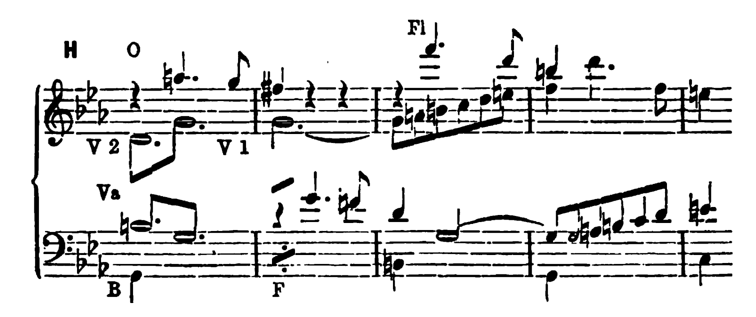


um dann in den Hauptsatz zurückzufliegen, der die Sicherheit herstellt. In jenem Augenblick des Zögerns, nach förmlichem Stillstand im Rhythmus von **A** bilden sich wieder Synkopen, aber solche,

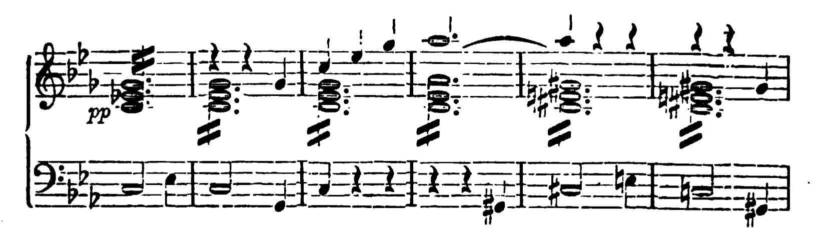


die nur lähmen. Man bringe sich die Rhythmen ohne Töne, durch blosse Schalle, wie Trommelschläge, zu Gefühl, und man wird ihre reine Bedeutsamkeit inne werden. Aber das sind nur einige Beispiele; der ganze Rhythmus ist Geist. —

Es hatte Alles gestockt. Da klingt die Feldmusik (D) wieder, wie von fern, freundlichen (dolce! —) Muth zurufend und mit frischerm Anlauf (**H**)

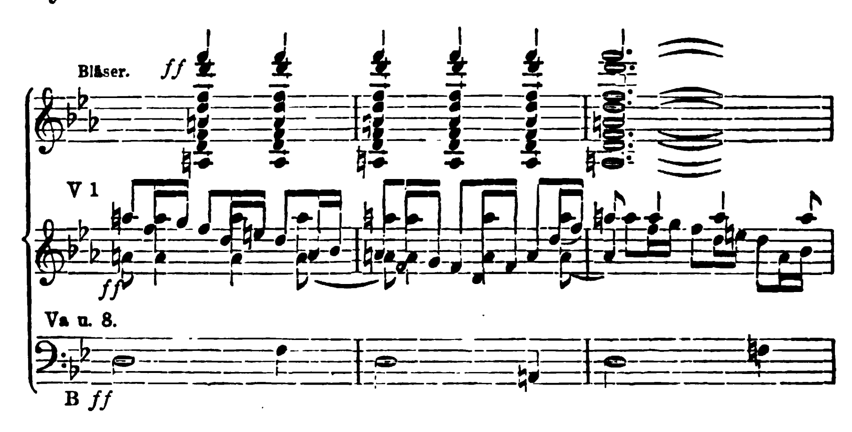


und führt zur Sache zurück. Finster und kalt, in C moll, bringen die Bässe den Ruf und steigern ihn die Geigen



und drängen ihn nach dem rauhen D moll, während über seinem

Gebote der heisse Streit (**E**) entbrennt und der Chor aller Bläser (mit Ausnahme der Trompeten und der Pauken) in sieghaft festen Rhythmen



sich ausbreitet.

Diese Kampfscene hatte sich weit ausgebreitet und ihren ersten Standpunkt (das letzte Beispiel, es fehlen noch vier Takte auf a-cis-e-g) in D moll genommen, ihren zweiten (abermals acht Takte) in G moll. Nun erklingt wieder die Feldmusik (**D**) weit herüber aus A dur her, und um sie, aus ihr motivirt, entbrennt ein hartes Ringen wie Einzelgefecht, — wir geben aus der Mitte heraus ein Paar Takte — nur die am leichtesten mittheilbaren, —



wo nun auch diese harten Streiche in den scharfen Bogenstrichen der Saiteninstrumente ohne mildernde Bläser einschneiden und erpicht empordringen,



(wieder Synkopen), die sich schon oben bei **C** hatten vernehmen lassen, jetzt unter dem Geschrei des ganzen Orchesters. Auch dieser Kampf dehnt sich weit aus (mit dem letzten Satze dreiund-

dreissig Takte) in breiten Wellen über A moll, E moll, H moll nach C dur, steht zuletzt, Chor gegen Chor, — alle Bläser gegen alle Saiten mit einem dreinrufenden dritten Horn — mauerfest unerschüttert, wie zwei Männer, Brust an Brust ringend, auf einem bösen Akkorde, a-c-e-f, bricht damit schroff ab und erstirbt in harten Pulsen auf h-dis-fis-a-c, h-dis-fis-a zum Ende auf E moll.

Unterbrechen wir uns noch einmal.

Bis hierher ist das Tongedicht streng in den Linien der Sonatenform geblieben, nur in Dimensionen, die alles vor ihm Gegebne ohne Vergleich hinter sich lassen. Die grössere Ausdehnung war nothwendig für den bis dahin für einen einzelnen Satz undenkbar reichen Inhalt. Sie brauchte weitern Raum, das heisst erweiterte Modulation. Dass die grosse Ausdehnung, dass der weit ausgedehnte Modulationskreis weder Erschlaffung noch Verwirrung oder nur Ungewissheit zur Folge haben, zeugt von der Bestimmtheit in Beethovens Schauen und von der Energie seines Gestaltens. Jeder Satz wird vollkommen plastisch ausgerundet und unverrückbar hingestellt; ja er wächst vor unsern Augen empor und wir leben uns in sein Leben hinein, dass wir ihn nimmer vergessen. Nach ihm tritt ein andrer auf, und wir sind vollkommen bereit, ihn aufzunehmen. Es ist das der Triumph des Geistes und der Form, — wenn man einmal zu scheiden versucht, was unscheidbar Eins ist. Wir machen Beethoven kein Verdienst aus dem Festhalten an der bisherigen Form, so gewiss er die Kraft und das Recht gehabt und geübt hat, über die ihm von den Vorgängern überkommenen Formen hinaus- oder ganz von ihnen abzugehn. Wir wollen nur bemerkt haben, dass für seinen ganz neuen Inhalt und für die Erweiterung des ganzen Baues die gegebene Form ihm genuggethan.

Nun aber geht er von ihr ab, — oder wenigstens weit über alles Bisherige hinaus. Er muss es, denn ein ganz neuer Gedanke fordert Gehör.

Unmittelbar auf dem E-Schlusse wird dieser Gedanke von eigenthümlich gewählten Stimmen



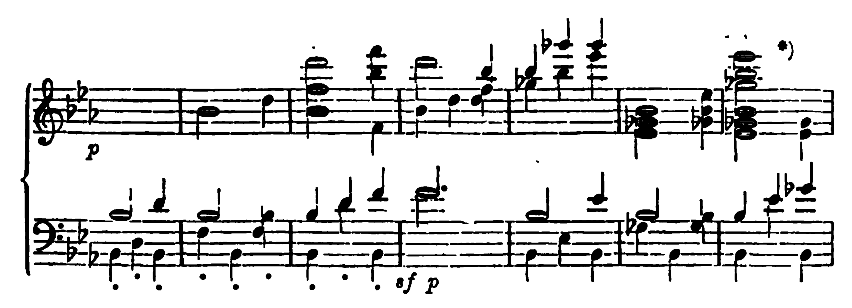
ausgesprochen, — ist es Leid um die Opfer? ist es prophetische, noch unverstandene Mahnung? ist es irgend eine Stimme der Erinnerung aus der Ferne? vielleicht von dorther, wo „vierzig Jahrhunderte“ den Sieg der Helden und den Rückzug sahn? — seltsam erklingt das Lied, von den feinspürigen Oboen in die Höhe gehoben, mit den scharfklagenden Violoncellen, die durch die zweite Violin zwar verstärkt, aber gemildert werden, angestimmt; seltsam mischen die Flöten zu den rhythmischen Schwebungen der ersten Violinen ihr eintöniges, matt und hohl erklingendes h, und bestätigt alles mit seinen leisen paukenartigen Schlägen der Bass. Der Nachsatz wendet sich nach A moll, wo Flöten und Fagotte über schwebenden Saiten den Sang wiederholen.

Was ist das? — Es ist eines der Räthsel in der Menschenbrust, eine dieser Räthselstimmen, die bisweilen hineintönen in die Geschicke des Menschen, wie damals das Flüsterwort, das Brutus von den Lippen des erschlagenen Cäsar vernahm. Solche Geheimnisse entziehn sich der „gemeinen Deutlichkeit der Dinge“.

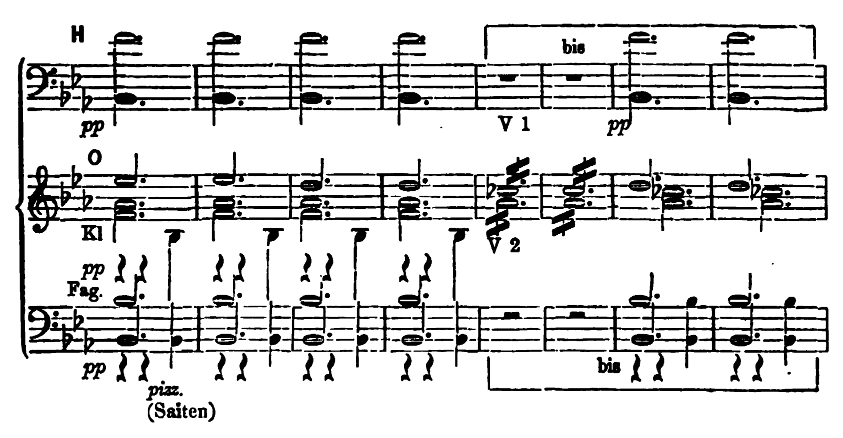
Das Alles hat kein Recht an das Heldenleben. Das Heldenwort, der Wille des Führers tritt kalt entschlossen und stark im hellen C dur, von allen Saiten und Fagotten und den quillenden Oboen im grossen Einklang dahergetragen, zur Entscheidung und erstreckt sich unter Zuruf der Trompeten und treibenden Hörnerstössen übergewaltig, —



nicht unvorbereitet, wie sich bei **B** Seite 251 gezeigt, — über alle Stimmen, und wiederholt sich düsterer in C moll. Vergebens tönen jene Mahn- oder Klagerufe dringender wieder; sie erlöschen, und überall schallt zu dem Sturmschritt der Bässe (schon Seite 251 bei **C** und Seite 252 ist er angetreten) der Heldenruf,



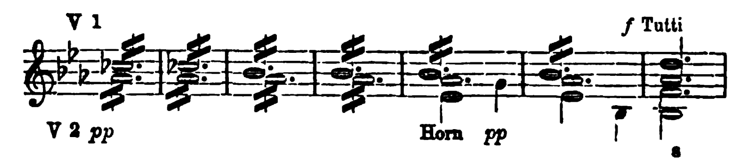
und hallt wieder von Schaar zu Schaar, aus den Fagotten, Klarinetten, Oboen und Flöten, wieder Fagotten, Hörnern und Klarinetten, wieder Oboen und Flöten, und dringt weit hinaus und erstirbt da bebend, und ganz von weitem her hallen wie letzte Seufzer zu dem Hauch andrer Bläser die weit auseinander gelegten Hörner**) und die Saiten fallen mit Pizzikato, wie ferne Kanonenschläge,



*) In dieser Anführung, wie fast überall, fehlen die meisten Füll- und Begleitungstöne.

**) Die Hörner liegen eine Duodezime, und dadurch isolirt, auseinander; das tiefe Horn hat in dieser Lage schon etwas Rauhes, das hohe etwas Hervorquellendes im Klange; so sondern sie sich von den mitklingenden Fagotten und Flöten, über denen eine Oboe eintönt. Man beherzige dabei den Charakter der Quinte (S. 103), der in der Duodezime (1 : 3) noch ausgesprochener in das Verlorne, Unbestimmte hinausreicht.

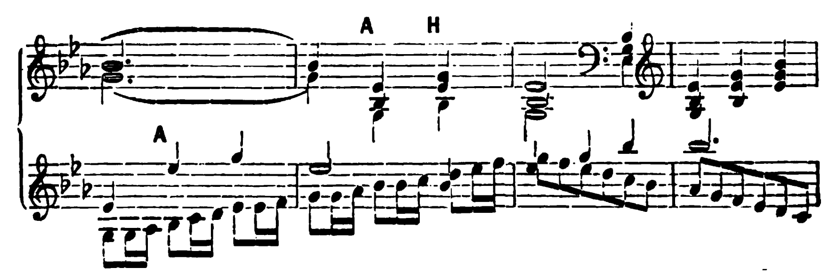
hinein. Und zu den erlöschenden Bebetönen, ganz von Weitem, hallt herüber der Ruf!



Nicht weiter ist es nöthig, der Handlung, die sich nun in den dritten Theil fortsetzt und in strahlende Sieghaftigkeit ausgeht, hier zu folgen. Dieser Schluss des ganzen Aktes verkündet nicht blos den Triumph des Helden, er ist auch der Triumph des Satzes selber, dessen entscheidende Züge er zu einem Momente zusammenfasst. Er beginnt S. 73 der Partitur mit der Zusammenstellung des Satzes, den wir oft Heldenwort genannt, und eines aus der S. 253 bei **E** aufgewiesenen Figur hervorgebildeten, der im Rückgange die Achtelfigur aus **H**, S. 255 an sich zieht; wir wollen jetzt die drei Momente mit **A**, **B**, **C** bezeichnen. So



treten die Sätze zuerst an, **A** im ersten Horn, **B** in der ersten Violin, **C** ist die Folge von **B**, das zweite Horn, das in der Erregung des Moments gleichsam voreilig (oben Takt 4) im Geleit der Oboe einen Anlauf genommen, wieder mit der ersten Violin, wiederholt den Satz auf der Dominante; — die Standpunkte von Tonika und Dominante wechseln fortwährend. Zur dritt' nimmt die zweite Violin **B**, die erste **A**, die drei Hörner klingen mit **A**



auf das Anmuthigste ermuthigend mit ihren sanft durchdringenden Halltönen hinein, während Klarinetten und Violen (wie zuvor blos die Geige) begleiten und mit Oboen und Flöten hoch oben die weit ausschauende Quinte hinausrufen. Nun nehmen die Bässe **A**, Flöten, Klarinetten, Fagotte, zuletzt auch Oboen vereinen sich zu **C** auf- und abwärts, die Hörner und Geigen (letztere synkopirend) füllen aus, Trompeten und Pauken, noch im Piano, melden sich in diesem prahlerischen Rhythmus

an, bis zuletzt unter dem fortwährenden Donner der Pauken die Trompeten mit allen Bläsern das Heldenwort bestätigend hinausrufen und die Bässe mit den Fagotten den Gegensatz (**B**, **C**) entgegenrollen: das Ganze eine Entwickelung in prachtvoll breiten Lagen von viermal acht Takten. Niemals ist der Sieg glänzender gefeiert worden. Das Bild des Krieges ist damit vollendet, der Gedanke des ersten Satzes voll ausgeführt und, geistig, erschöpft. Jede weitere Ausführung würde Wiederholung mit denselben oder andern Noten sein.

Beethoven wird nicht wieder darauf zurückkommen. Es ist seine Art, den Gedanken vollständig auszuführen und dann mit Entschiedenheit zu einem andern vorzuschreiten. —

Der zweite Akt, Adagio assai, ist Marcia funebre überschrieben, tritt auch in dieser Form an. Wie Beethoven den „Trauermarsch auf den Tod eines Helden" schreibt, ist aus der Sonate Op. 26 bekannt. Hier, in der Symphonie, ist die Aufgabe eine ganz andre und umfassendere, die Ueberschrift ist nur Andeutung, um der Auffassung einen ersten Anhalt zu bieten. Davon überzeugt man sich, sobald man nur nicht bei den ersten Abschnitten des Satzes stehn bleibt, sondern den ganzen Inhalt zusammenfasst. So festgegründet sind gleichwohl die Kunstformen, dass die Grundzüge von Marsch mit Trio diesen ganzen Inhalt ordnen.

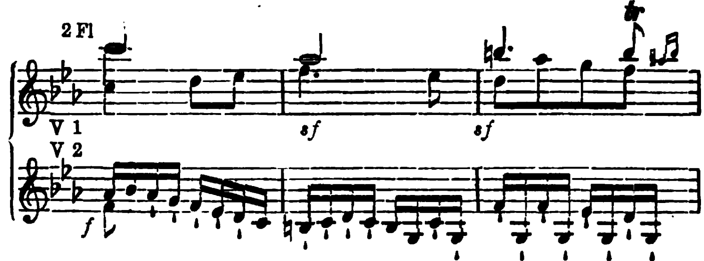
Hat der erste Akt die Schlacht — als den Inbegriff des Heldenlebens — gezeigt, so ist nun der Abend gekommen und es wird der schwere Gang über das Schlachtfeld angetreten, das so still geworden ist. Der Chor der Saiten, unter den dumpfen Rollschlägen der Bässe, tritt zuerst an; der Chor der Bläser mit dumpfen Pauken folgt wiederholend unter dem Fieberfrösteln der Saiten; die Oboe in ihrer engen Bestimmtheit führt die Melodie, Klarinetten, Fagotte,

Hörner begleiten in einfachster Unterordnung, nur das erste Horn, seltsam (in dieser Behandlung!) hoch gelegt auf die Quinte g, dringt mit Klagerufen hervor. Kurz und gross ist die Wendung vom Hauptton C moll nach der Parallele Es dur. Sehr still zwar, doch gefasst, tritt der zweite Theil in den Saiten an; aber die Gedanken verlieren sich gleich wieder in trübes Sinnen und die melancholische tiefe Stimme des Violoncells irrt ganz einsam hin und wieder, bis der ernste Gang weiterführt, noch ernster in der Unterdominante angetreten. Die Bläser voran, wird der ganze zweite Theil wiederholt, mit anwachsendem Orchester, mit Erweiterung aller in so ernster Stunde wachgewordenen Vorstellungen. Ein weiter Anhang schliesst die ernste Scene in grossartiger Zusammenfassung.

Nicht menschlich gefühlt hätte Beethoven, wäre nicht jetzt die lindernde Stimme des Trostes erwacht. In C dur über dem aufathmenden, erfrischter zu neuem Leben sich regenden Saitenchor, in dem sich schon Wechselrede der tiefern Stimme vernehmbar macht, knüpft der milde Gesang der Oboe, der Flöte, des Fagotts an. Es muss wohl die Süssigkeit des Soldatentods für Vaterland und Freiheit gepriesen worden sein; denn im hellsten Triumphruf, zum erstenmal mit schmetterndem Trompetenhall und dem Donner der Pauken, antwortet das ganze Heer des Orchesters. Wie diese Gedanken (im zweiten Theil des Trios, so muss man formell sich ausdrücken) weiter reichen, dass hoch von oben herab der Himmel selber den Gefallenen zuzulächeln scheint, und abermals vom Triumphruf unter dem Waffenschall der Trompeten und Pauken, noch feiervoller als zuvor, besiegelt werden, muss man hören. In grossartiger Wendung, mit Einem entscheidenden Zuge steht der Hauptsatz, das Trauerbild, das kein Trostwort auslöschen kann, wieder da.

Aber wo bleibt jetzt der enge Gedanke des Trauermarsches!

Sein Thema wendet sich sogleich (zum zweitenmal! so ernst ist die Stimmung) in die Unterdominante; und hier knüpft sich eine hochernste Erörterung an, es sind drei Stimmen, die gegen einander ihre Betrachtungen austauschen,



von denen nur eine (die mittlere im vorstehenden Beispiel) an den zweiten Theil erinnert, die andern (die ihren Inhalt unmittelbar vorher gegeben) ganz Neues bringen. Streng in der Form einer Tripelfuge*) schreitet die Erörterung fort, dehnt sich weit aus, zieht allmählich alle Stimmen hinein, steigert sich zu leidenschaftlichem Streit, in dem zuletzt Alles schwankt und sucht und kampfgerüstet gegen einander tritt. — Ist der Sieg doch nicht das letzte auf der Heldenbahn? — Der Streit schweigt vor der Stimme der Trauer, die irr' auf der Dominante sich heranwagt und schweigt — und, den leidenschaftlich schnellen Aufruhr aller schmerzempörten Stimmen beschwichtigend, stillend, den in Blut und Nacht Gesunkenen ihr erhaben unsterbliches Lied singt, bis auch das erlischt. —

Hätte Beethoven sein Heldengedicht gesungen, nachdem sein Held geendet, hätt' er zuvor diesen hunderttausendarmigen Briareus, dem die Welt zu eng geworden, im ganz engen Kerker von St. Helena gesehn: vielleicht wär' ihm selbst für den zweiten Akt (wer kann es ermessen?) noch tiefere Offenbarung geworden; wundersam hätte sich der Schluss des Werkes gestalten müssen, wenn über-

*) Das oben citirte Skizzenbuch vom Jahre 1803 bringt drei verschiedene Themen zu dem Fugato, welches von vornherein beschlossene Sache gewesen zu sein scheint.



haupt er sich gestaltet hätte. So hatte sich ihm die Aufgabe nicht gestellt, er schaute seinen Helden inmitten der Kriegsbahn. Dies bestimmt den Verlauf des Drama's.

Der Held mit seinem Sieg, der Sieg mit seinem Zoll an den Tod, — das ist nicht das letzte Ziel; der Friede, der ist es. So musste Beethoven es ansehen; gleichviel wie Napoleon darüber gedacht.

Der dritte Akt, das sogenannte Scherzo, eröffnet einen eignen Anblick. In rastloser Rührigkeit des Saitenchors, Alles schlagweise, wie Ein Tritt von Tausenden, und Alles ganz still, scheinen Heeresmassen — wenn wir die Vorstellung aus der Idee des Ganzen festhalten — endlos zusammenzurücken. Aber nicht zum Kampf; unvermuthet mischt zu dem melodielosen Herantreten eine einzelne Oboe ganz hoch und heimlich ihr rührig Lied; man meint, ein freches Volks- oder Soldatenlied jener Zeit



zu erkennen. Und das Getreibe geht fort, sehr weit, fast endlos und immer ganz still und geheim, bis endlich das Lied jauchzend im Geschmetter der Trompeten, im Chor des ganzen Orchesters herausbricht und sich um nichts kümmert, eigenwillig und losgelassen seinen Schluss bildet.

Ist das Lagerlust? Ist Friede und das Heer im Aufbruch nach der lieben Heimat? Schon tönen so leicht und muthig, wie leichte Reiter hoch zu Ross, die Hörner



herüber, und das Heersvolk schaut zufrieden und ruft hinüber, — und die Hörner theilen und necken sich und versteigen sich in übermüthiger Lust bis in ihr höchstes helldurchklingendes es, Töne ländlichen Reigentanzes aus der Heimat mischen sich drein und schmeicheln so hold, so bräutlich! die Hörner tönen wieder und spielen wieder um einander herum, nur dass sich ein sehnsüchtig verlangender Laut einmischt, —



die Septime des (b auf den Hörnern) auf Naturhörnern, — die entmannten Ventil-Instrumente kannte Beethoven nicht, — so selten gebraucht.

Und nun, — vielleicht hat der Kriegsherr das entlassende Wort gesprochen, — stürzt Alles, das ist der vierte Akt, fort zu den Freuden und Festen des Friedens. Hier tritt nun jenes Thema, das wir schon in zwei Werken (S. 211) gefunden, in voller Bedeutung auf. Ist es in seiner Lieblichkeit und Harmlosigkeit Beethoven seit dem Prometheus-Ballet im Sinne geblieben? ist es Volkslied? — wir wissen es nicht, wollen auch den anmuthigen Spielen nicht folgen, die sich daran knüpfen, noch dem Dankgebet, das sich aus seinen Unschuldtönen erhebt, lauschen. Es ist nicht Aufgabe, bis in alle Einzelheiten zu erschöpfen, sondern die wesentlichen Momente des Ganzen zu bezeichnen.

Das war die Heldenweihe Napoleons und Beethovens.

Die Sinfonia eroica und die Idealmusik.

Die Heldensymphonie, die uns schon so lange festgehalten, ist nicht blos ein grosses Werk, wie andre auch; sie eröffnet zudem eine neue Kunstepoche, sie ist, so weit wir aus allem in und ausser der Musik Gegebnen urtheilen können, abschliessend für das Gebiet dieser Kunst. Denn sie ist dasjenige Werk, in welchem die Tonkunst selbständig — ohne Verbindung mit dem Wort des Dichters oder der Handlung des Scenikers — und mit einem selbständigen Werke zuerst aus dem Spiel des Gestaltens und der unbestimmten Regungen und Gefühle heraustritt in die Sphäre des hellern und bestimmtern Bewusstseins, in der sie mündig wird und sich ebenbürtig in den Kreis ihrer Schwestern setzt. Dieser Fortschritt

kann nicht überboten, es kann nur in der errungenen Sphäre weiter geschaffen werden mit mehr oder weniger Glück.

Jenes Spiel des Gestaltens, jenes spielselige Leben der Töne soll nicht im Mindesten, gegenüber dem Fortschritt in eine andere Sphäre, gering geachtet sein. Vor Allem ist Beethoven, sind vor ihm Mozart und Haydn und Bach, alle Tonkünstler vor und nach Beethoven im Felde der Instrumentalmusik, ihm anhänglich und in ihm glücklich gewesen. Das Spiel, das im Gegensatz zu der auf einen bestimmten ausserhalb ihrer liegenden Zweck gerichteten Arbeit, sich selber Zweck und darum in sich selber begnügt ist, es hat in allen Künsten und im Dasein des Menschen überhaupt seine tiefe Bedeutung. Das holde Spiel des Reims und Masses in der Poesie hat schon oft an sich selber für Poesie gelten sollen, wie das Spiel der Töne für die ganze und allein ächte Musik. Der Maler spielt mit glücklichem Lächeln und verantwortungsfreier Laune im heitern Farbenwechsel, im luftigen Schwung der Zweige und Blätter und Wolken, in der phantastischen Verknüpfung seiner Arabesken; ja die ganz zwecklos schweifende Phantasie des Dichters hat jenen Traum von der Fee Mab, jenes Märchen von der goldnen Schlange, jenes selig einwiegende

Schwindet, ihr dunkeln
Wölbungen droben

und den ganzen Schlusschor zu Helena gezaubert. Der tiefsinnige Mystiker Jakob Böhm, wo er die selige Gemeinschaft himmlischer Wesen am lebendigsten schaut, nennt sie ein heiliges Spiel Gottes; und dieses spielselige Leben, worin die reine Freude als aufflammender Lebensfunke heraustritt, nennt er das himmlische Freudenreich, wie auch dem ernsten Dante bei aller Zwecklichkeit seines Gedichts die Seligen als Lichtflammen erscheinen, die zu wundersamen Tönen im Reigen sich schwingen und entschwinden.

Das Spiel der Töne ist die Urmusik, es war und wird immer der Mutterboden (S. 182) sein, aus dem Alles, was in Musik lebt, seine Lebenskraft, sein Dasein zieht.

Allein der Mensch kann, in seiner Endlichkeit auf Begränzung, auf Ziel und Zweck hingewiesen, auch in der Kunst nicht end- und zwecklos fortspielen. Er sucht vor allen Dingen sich selber im Spiel, das Spiel soll Sein Spiel sein, das Gepräge, den Ausdruck Seines Daseins haben, wie Er es fühlt, und wie Er Sich im gegebnen Augenblick fühlt. Seine Phantasie sucht auch im Spiel der Töne das Gefühl seines Daseins; das Gefühl des bestimmten

Moments im Dasein, den er eben lebt oder gelebt hat, sie dichtet dies Gefühl hinein. Das Spiel der Töne ist nun nicht mehr ziel- und zwecklos, es richtet sich auf diesen mehr oder weniger scharf bestimmten Punkt, den sich der Tonmeister als Ziel vorsetzt; nur so weit bleibt es frei, als die Zielbestimmung sich der Schärfe realer Zwecklichkeit oder exakter Wissenschaft enthält. So zieht ein Bienenschwarm ziellos und richtungslos dahin, unbewusst, wohin; und so schwärmt er um ein duftiges Blumenbeet, das ihn anzog, in freien, aber immer bestimmtern Kreisen, wie die Töne schweifen im fesselfreien Spiel und sich herandrängen zu dem bestimmten Gemüthszustand, in den der schöpferischen Phantasie sich zu versenken beliebt. Was der Phantasie diese bestimmtere Richtung gegeben, — ob ein vorgeschriebener Text oder sonst eine Bestimmung von aussen, ob gegenwärtige Stimmung oder Erinnern einer früher erlebten, ob irgend eine andre nicht weiter bestimmbare Regung: das ist gleichgültig. Genug, die Richtung in die neue Sphäre der Tonkunst ist gegeben, und sie ist menschennothwendig. Denn der Mensch ist nur, so weit er sich fühlt; im realen Leben fühlt er nach den Eindrücken der Verhältnisse, in der Kunst spiegelt die Phantasie Verhältnisse und Stimmungen vor. Es ist wieder ein Spiel, denn die Verhältnisse und ihre Folgen sind nicht wirkliche von aussen gegebne, sie sind frei im bildenden Geist — in der Ein-Bildung, in dem in ihm selber vorgehenden Bilden oder Gestalten des Geistes — geschaffene. Eben darin aber, dass der Mensch die im realen Leben zwingenden Verhältnisse und Stimmungen in der Kunst selbst gestaltet, fühlt er sich Herr dieser selbstgeschaffenen Welt und von der realen Welt in diesem verklärenden Spiegelbild erlöst und frei. Hierauf beruht die Wonne des künstlerischen Schaffens und der Trost, die verjüngende Kraft der Kunst für alle Empfänglichen.

In jener Freiheit liegt ausgesprochen, dass der Künstler, um einen Seelenzustand vorzustellen, nicht selbst ihm verfallen sein müsse, sondern umgekehrt, von ihm freigelassen; nicht die wirklichen Schmerzen und Seufzer des Leidenden sind Poesie, sondern ihre Besiegung und Beherrschung, indem man sie schöpferisch selber herstellt und sich, als den Schöpfer, über sie. So besiegte Goethe die verzehrende Liebe Werthers, während der junge Jerusalem an ihr unterging. Es liegt ferner darin, dass die Bestimmung der Kunst nicht ist, wirkliche Gefühle — oder Affekte, hochgespannte Gefühle — zu erregen, sondern sie durch die schöpferische Kraft zur Vorstellung, aber zur volllebendigen Vorstellung, zur An-

schauung, nicht zum blossen Gedanken zu bringen. Shakespeare hat nicht verliebt machen wollen, sondern die Liebe in ihrer entflammtesten, rücksichtslos verzehrenden Macht im Romeo dargestellt. Die Folgen, — dass zahme Leipziger Kaufmannssöhne nach der Aufführung der Räuber wirklich in die böhmischen Wälder ziehn, dass Pygmalion sein Idealbild wirklich zur hausbackenen Ehefrau begehrt, sind der Kunst fremd und gleichgültig. Das ist der wackere kurzstämmige Sancho Pansa, der seinen langen Herrn Don Quixote zwar ganz gewiss für verrückt hält, aber doch nicht lassen kann, auf seinem Eselein hinterdreinzutraben, denn .... man kann nicht wissen ....

Die Sphäre des Gefühls, — des phantasiegebornen, wollen wir sagen, um jedem Pansaismus auszuweichen, — der Tonkunst versagen, will nicht weniger bedeuten, als: den Inhalt der gesammten Gesangmusik und dazu einen grossen Theil der Instrumentalmusik aller Künstler verleugnen, deren Schöpfungen in die Periode fallen, wo der Mensch auch in der Tonkunst zu sich selber gekommen, — das heisst: mindestens von Bach und Händel her, in der That aber weit früher. Mozart und Haydn und Beethoven und ihre grossen Vorgänger und ihre Nachfolger haben das besser gewusst und gezeigt.

Gleichwohl ist dies Bewusstsein nicht ohne Verneinung durchzusetzen gewesen; vor ein Paar Jahrhunderten schon ist um Galilei, Caccini, Monteverde herumgestritten worden. Bis in unsre Tage hat es trotz dem Bewusstsein und Zeugniss aller grossen Künstler nicht an verneinenden Geistern — wer kann es ihnen wehren? — gefehlt; der Streit der deutschen und welschen Schule beruht in seinem letzten Grund auf dieser Frage.

Nun aber musste der letzte Schritt geschehn. Und den zu thun, war Beethoven berufen.

Der Mensch selber sollte Inhalt seiner Tonkunst werden, — und es giebt viele Menschen, nicht blos ein Ich, auch ein Du.

Sein Gefühl sollte zur Anschauung kommen, — und es giebt verschiedne Gefühle, die einander ausschliessen, vereinzelt auftreten, die aber auch in psychologischer, naturnothwendiger Entwickelung ein fortschreitendes Lebensbild hervorzaubern können. Gewiss nicht mit jener pragmatischen Sicherheit des Worts (und ist denn das wirklich so sicher?), sondern nur in schwankenden Umrissen und Farben, wie das Abbild der Wirklichkeit im Wasser oder in der Luftspiegelung; aber um so künstlerischer und künstlerisch wirk-

samer, statt der unerbittlich fesselnden Bestimmtheit dem reizvollen Spiel der Phantasie vertraut.

Hiermit hatte die Musik den zwiefachen Beruf, dramatisch zu werden und objektiv, auf sich genommen.

Mit Hülfe des Worts und der Scene war dies längst geschehn, auch nicht weiter streitig geworden. Man liess im Allgemeinen den Antheil der Musik an der Darstellung des Gegenstands unerörtert; erst Glucks Auftreten regte lebhaften Streit an, der jedoch nicht auf den Grund der Sache ging, sondern in dem Streit der italischen und Gluckschen oder deutsch-französischen Oper verlief.

Auch die Instrumentalmusik hatte sich gelegentlich an objektive Darstellung gemacht. Abgesehn von unkünstlerischen Versuchen (wie jener Spass „sur le départ d'un ami", der sich unter Bachs Werke geschlichen, aber schwerlich von ihm ist) geschah es indess nur im Anhalt an ein Gesang- oder scenisches Werk; so in der Gluckschen Ouvertüre zu Iphigenie in Tauris, oder in der Haydnschen zur Schöpfung. Bekanntlich ist nebenbei viel Aeusserliches gemalt worden. Beethoven, der vorübergehend auch dazu kommen sollte, „dachte sich (wie Ries bezeugt) bei seinen Kompositionen oft einen bestimmten Gegenstand, obwohl er über musikalische Malerei häufig lachte und schalt, besonders über kleinliche der Art. Hierbei mussten Schöpfung und Jahreszeiten von Haydn manchmal herhalten, ohne dass Beethoven jedoch Haydns höhere Verdienste verkannte, wie er denn namentlich bei vielen Chören und andern Sachen Haydn die verdientesten Lobsprüche ertheilte."

Das Alles waren Vorspiele, — Vorbereitungen, wenn man von den einzelnen Künstlern weg auf die durch sie alle fortwirkende Kraft und Bestimmung der Kunst, sich fortzuleben und auszugestalten, hinblickt. Was hier nur versuchsweise, nebenbei, mit Anhalt an aussermusikalischer Stütze geschehn, musste sich in wirklichen, selbständigen und anhaltlosen Kunstwerken vollführen. Damit erst war die Musik objektiv geworden und ideal, das letztere in dem Sinne, dass sie aus eignem Mittel das Leben, nämlich ganze Lebenszustände darstellte nach der Idee, nach dem geistig verklärten Bilde, das sich im Künstler erzeugt hatte.

Dies war Beethovens Werk. Wie richtig er es von der äusserlichen Malerei unterschied, haben wir eben aus Ries' Munde erfahren.

In seinen Sonaten, schon in den bisher betrachteten, hat sich mehr als ein Bild naturwahren, zusammenhängenden, eine ganze

Reihe nothwendiger Momente durchlaufenden Seelenlebens dargeboten, innerlich so einheitvoll und nothwendig, wie irgend ein Gedicht oder Gemälde. In seiner Helden-Symphonie haben wir das Idealbild — nicht eines allgemeinen und Vielen gemeinsamen Seelenzustandes, sondern eines hohen und seltnen und ganz bestimmten Lebensvorgangs vor Augen; wir sind aus der Lyrik in das Epos getreten. Und zwar ist das nicht Meinung, Vermuthung. Auslegung, — dafür mag man es einstweilen in jenen Sonaten halten; in der Eroica ist es der geschichtlich und urkundlich feststehende Wille dessen, der den Schritt gewagt.

„Aber ist der Schritt möglich?"

Vor Allem ist schon das eine That zu nennen, dass Beethoven den Schritt gewagt, hätte sich selbst hinterher die Unausführbarkeit gezeigt. Denn er hat damit dem Drange des Menschengeistes nach Selbstbewusstsein und nach Weltbewusstsein in seinem Lebenskreise Folge gegeben. So hat Faust, der Deutsche, der Ideal-Mensch Helenen geliebt:

Helenen, mit verrückten Sinnen,

meint Chiron, die derbe Rossnatur, der still umfriedeten Manto zugewandt,

Helenen will er sich gewinnen
Und weiss nicht, wie und wo beginnen;
Asklepischer Kur vor andern werth,

und ist schon, gleich dem Kunstphilosophen, weit weg, während die Seherin

Den lieb' ich, der Unmögliches begehrt

erwidert.

„Ist aber nicht, fragen wir nochmals, dennoch die Musik in ihrer Unfähigkeit, Gegenstände, Objekte zu bestimmen, ungeeignet, objektiven Inhalt zu offenbaren? liegt nicht dieser Inhalt in der blossen Ueberschrift und — Eurer subjektiven Einbildungskraft? in dem, was Ihr Euch ganz willkürlich dazu oder daneben einbildet?" —

Unsre, unsre subjektive Einbildungskraft? — Man erwäge wohl, wen dies „Eure" umfasst! nicht weniger als alle grossen, von Euch selber dafür anerkannten Tonkünstler, von Bach und Händel (man lese die Werke und die wörtlichen Erklärungen — oder den „Maigruss!")*) bis auf unsre Tage. Sie Alle haben in ihrer Kunst jene Fähigkeit zu finden gewusst und darauf ihres Lebens Beruf gebaut.

*) Von A. B. Marx, 1828.

Oder — wenn Ihr es zu sagen wagt — sie Alle sind Thoren gewesen, Irrsinnige in ihrem eignen Berufsfelde.

Gern wollen wir dabei das Zugeständniss machen, dass die Aufschrift, die Benennung des Werkes, der Verständigung über den Inhalt vorarbeitet. Wir nennen dies Geständniss ein Zugeständniss, weil die Zweifler an der Fähigkeit der Musik für bestimmtern Inhalt gern mit der Behauptung bei der Hand sind, dass jene Fähigkeit nur in der Ueberschrift liege. Gleichwohl würde kein Mensch uns Glauben beimessen, wenn wir etwa die Aufschriften vertauschen, die heroische Symphonie pastoral und die Pastoralsymphonie heroisch nennen wollten, wie kein Musiker auf die Ueberschrift „Didone abbandonata“ etwas gegeben hat, als Clementi einmal aus Parterre-Erinnerungen eine Sonate so nannte, oder auf die Ueberschriften der Virtuosen, Souvenir de Berlin u. s. w. etwas giebt.

Allerdings sind Ueberschriften als erster Fingerzeig wichtig, sie geben die Voraussetzungen zum Inhalte des Kunstwerks; nur muss dies selber nachkommen. Allein das ist nicht ein besonderes Bedürfniss für die Musik, es ist allen Künsten für hundert und aber hundert Werke unentbehrlich, dass man, gleichviel in welcher Weise, mit dem Gegenstand und seinen Voraussetzungen bekannt werde, bevor man an das Kunstwerk geht. Wer könnte wohl eine Himmelfahrt der Maria oder die Transfiguration von Raphael begreifen, wenn ihm nicht aus der Bibel oder Legende der Hergang bekannt wäre, den der Maler darzustellen hatte? Goethe hat in seinem Laokoon eine solche voraussetzungslose Erklärung des alten Bildwerks versucht; und was hat sich ihm ergeben? ein würdiger, tüchtiger Mann, der sich mit seinen Söhnen (Söhnen? schon das ist Voraussetzung) der behaglichen Ruhe hingegeben und im Schlummer von den Schlangen überrascht und umstrickt worden.

Ganz nahe liegt eine gleiche voraussetzungslose Auffassung der heroischen Symphonie selber, von dem geistreichen Richard Wagner, deren Mittheilung aus doppelten Gründen hier statthaben möge.

Wagner schickte die Bemerkung voraus, dass das Wort „heroisch“ im weitesten Sinn zu nehmen und unter „Held“ der ganze volle Mensch zu verstehen sei. Dies vorausgesetzt, spricht er sich so aus:

„Den künstlerischen Inhalt des Werks füllen alle die mannigfaltigen, mächtig sich durchdringenden Empfindungen einer starken, vollkommenen Individualität an, der nichts Menschliches fremd ist,

sondern die alles wahrhaft Menschliche in sich enthält und in der Weise äussert, dass sie nach der aufrichtigsten Kundgebung aller edlen Leidenschaften, zu einem, die gefühlvollste Weichheit mit der energischsten Kraft vermählenden Abschlusse ihrer Natur gelangt. Der Fortschritt zu diesem Abschlusse ist die heroische Richtung in diesem Kunstwerke. Der erste Satz umfasst wie in einem glühenden Brennpunkte alle Empfindungen einer reichen menschlichen Natur im rastlosesten, thätigsten Affecte. Wonne und Wehe, Lust und Leid, Anmuth und Wehmuth, Sinnen und Sehnen, Schmachten und Schwelgen, Kühnheit, Trotz und ein unbändiges Selbstgefühl wechseln und durchdringen sich auf das Innigste und Unmittelbarste und gehen aus von einer Hauptfähigkeit, der Kraft. Diese Kraft, durch alle Empfindungseindrücke unendlich gesteigert und zur Aeusserung der Ueberfülle ihres Wesens getrieben, ist der bewegende Hauptdrang dieses Tonstücks, sie ballt sich — gegen die Mitte des Satzes — bis zur vernichtenden Gewalt zusammen, und in ihrer trotzigsten Kundgebung glauben wir einen Weltzermalmer vor uns zu'sehn, einen Titanen, der mit den Göttern ringt. — Diese zerschmetternde Kraft drängt nach einer tragischen Katastrophe hin, deren ernste Bedeutung unserm Gefühle im zweiten Satze der Symphonie sich kundgiebt. Der Tondichter kleidet diese Kundgebung in das musikalische Gewand eines Trauermarsches. Eine durch tiefen Schmerz gebändigte, in feierlicher Trauer bewegte Empfindung theilt sich uns in ergreifender Tonsprache mit: eine ernste männliche Wehmuth lässt sich aus der Klage zur weichen Rührung, zur Erinnerung, zur Thräne der Liebe, zur innigen Erhebung, zum begeisterten Ausrufe an. Aus dem Schmerz entkeimt eine neue Kraft, die uns mit erhabener Wärme erfüllt: als Nahrung dieser Kraft suchen wir unwillkürlich wieder den Schmerz auf; wir geben uns ihm hin bis zum Vergehen in Seufzer; aber gerade hier raffen wir abermals unsre vollste Kraft zusammen: wir wollen nicht erliegen, sondern ertragen. Der Trauer wehren wir nicht, aber wir selbst tragen sie nur auf den starken Wogen eines muthigen, männlichen Herzens. — Die Kraft, der — durch den eignen tiefen Schmerz gebändigt — der vernichtende Uebermuth genommen ist, zeigt uns der dritte Satz nun in ihrer muthigen Heiterkeit. Wir haben jetzt den liebenswürdigen, frohen Menschen vor uns, der wohl und wonnig durch die Gefilde der Natur dahinschreitet, lächelnd über die Fluren blickt, aus Waldhöhen die lustigen Jagdhörner (Trio) erschallen lässt. Dort der tief und kräftig leidende. hier der froh und

heiter thätige Mensch. — Diese beiden Seiten fasst der Meister im vierten Satze zusammen, um uns endlich den ganzen harmonisch mit sich einigen Menschen zu zeigen. Dieser Schlusssatz ist das klare und verdeutlichende Gegenbild des ersten Satzes. Im Gegensatz zu diesem einigt sich hier die mannigfaltige Unterschiedenheit der Empfindungen zu einem alle diese Empfindungen harmonisch in sich fassenden Abschlusse, der sich in wohlthuender plastischer Gestalt uns darstellt. Diese Gestalt hält der Meister zunächst in einem höchst einfachen Thema (das erste Hauptthema) fest, welches sicher und bestimmt sich vor uns hinstellt und der unendlichen Entwickelung, von der zartesten Feinheit, bis zur höchsten Kraft, fähig wird. Um dieses Thema, welches wir als die feste männliche Individualität betrachten können, winden und schmiegen sich vom Anfange des Satzes herein alle die zarteren und weicheren Empfindungen, welche sich bis zur Kundgebung des reinen weiblichen Elementes (verkörpert in dem zweiten Hauptthema) entwickeln. Dieses weibliche Element offenbart sich endlich an dem durch das ganze Tonstück energisch dahinschreitenden männlichen Hauptthema in immer gesteigerter mannigfaltigster Theilnahme als die überwältigende Macht der Liebe. Diese Macht bricht nach dem Schlusse hin sich volle breite Bahn in das Herz. Die rastlose Bewegung hält an und — der Eintritt des poco Andante — in edler, gefühlvoller Ruhe spricht sich die Liebe aus, weich und zärtlich beginnend, bis zum entzückenden Hochgefühle sich steigernd, endlich das ganze männliche Herz bis auf seinen tiefsten Grund einnehmend. Hier äussert noch einmal das Herz dieses Gedenken des Lebensschmerzes: hoch schwillt die liebeerfüllte Brust — die Brust, die in ihrer Wonne auch das Weh umfasst. Noch einmal zuckt das Herz und es quillt die Thräne edler Menschlichkeit: doch aus dem Entzücken der Wehmuth bricht kühn der Jubel der Kraft hervor, — der Kraft, die sich der Liebe vermählte, und in der nun der ganze volle Mensch uns jauchzend das Bekenntniss seiner Göttlichkeit zuruft.“ So Wagner, der noch hinzufügt: „Nur in des Meisters Tonsprache war aber das Unaussprechliche kund zu thun, was das Wort hier eben nur in höchster Befangenheit andeuten konnte.“

Hier hat es Wagner gefallen, die positiven Voraussetzungen für das Kunstwerk abzulehnen. Er hat also nicht den vollen und bestimmten Inhalt des Werks geben können, so gewiss er als Künstler und geistreicher Mann vor Tausenden dazu vermögend gewesen wäre. Es gefiel ihm, statt der Anschauung des vollen Lebens den

gedanklichen Extrakt zu geben und damit, allerdings willkürlich, vom Kunstwerke sich hinweg in das Abstrakte, das heisst Unkünstlerische,*) zu verlieren. Und dennoch, wieviel Treffendes, der Wahrheit Nahes hat er trotz dieser Willkür gefunden! es ist der künstlerische Inhalt, in das Unkünstlerische übersetzt.

Dass er hier den entfernteren Standpunkt genommen, wie Goethe zum Laokoon ebenfalls, wird Niemand vergessen machen, dass in ihm ein Künstler lebt und dass der Künstler, sobald er will, dem Verständniss des Kunstwerks am nächsten steht. „Wenn überhaupt (sagt Elterlein in seiner Schrift über Beethovens Symphonien einsichtig) je eine Entzifferung des Geistes, der in bestimmten Tönen lebt, auf Wahrheit Anspruch machen kann, so ist es vor Allem sicherlich dann, wenn der Künstler den Künstler entziffert. Denn in gewissem Sinne versteht nur der Künstler den Künstler am vollkommensten.“ —

„Wo sind aber endlich, das Programm und alle Nebenreden bei Seite gesetzt, die Mittel der Musik für bestimmten Ausdruck? Wie sollen wir Andern, die Autorität der Künstler einmal aus dem Spiel gelassen, ihren Ausdruck verstehn?“ —

Wir müssen antworten: Forschet in der Kunst! in ihrem Material, den Schallen, Klängen, Tonverhältnissen (ein Paar Buchstaben aus ihrer Sprache sind hier schon zum Vorschein gekommen), Rhythmen! nehmt dazu die Hülfsmittel des Gleichnisses, der Symbolik, des psychologischen Zusammenhangs, all' die geistigen Lenkfäden, deren kein Künstler, kein Mensch entrathen kann! haltet euch, abstrakte Kunstphilosophen, die ihr euer von Natur vielleicht empfängliches Gemüth in die Fussblöcke des abstrakten Verstands gelegt habt, nicht allzubeschränkt an die Fäden des Systems, das ihr nach der Weise der Spinnen aus euch herausgezogen habt, sondern wendet euch an die Kunstwerke! nistet euch da ein, drängt euch glaubensstark an die Kunst, wie einstmals der Erzvater, der mit dem Geiste rang — „ich lasse dich nicht, du segnest mich denn!“ war sein unablässiger Gebetschrei — und dem dann die Himmelsleiter sichtbar ward, auf der die Engel des Himmels mit der seligen Botschaft nieder- und wieder aufstiegen! Eine andre Weisung kann euch hier nicht gegeben werden. Hier wird nicht gelehrt, sondern erzählt, was geschehn und geschaut ist.

*) Le coeur, sagt ein Andrer, der in der Verbannung glänzte, der Geschichtschreiber der Revolution, Louis Blanc, le coeur ignore les attachements abstraits, il n'est pas logicien, il ne généralise pas.

Wer freilich dieses Schauen des künstlerischen Geistes sich verwirrt und getrübt hat, oder niemals besessen: der erblickt in der Himmelskönigin mit dem welterlösenden Wunderkinde, die sie die Sixtina nennen, auch nichts weiter, als ein schönes Weib in einer physikalisch unhaltbaren Stellung.

Auf vollkommene, bedingungslose Deutlichkeit macht übrigens keine Kunst Anspruch (sie flieht sie vielmehr, um die Phantasie des Hörers mit in's Spiel zu ziehn) und die Musik am allerwenigsten. Ihr, im Schwebeflug ihres Wesens, ist das Feststellen Gränze ihres Daseins, die sie wohl ahnend und Ahnung erweckend berühren, über die sie glaubenssicher hinausschauen kann, wie damals der Gesandte Gottes von der Höhe hinabschaute in das Land der Verheissung, das Er nicht betreten sollte. Aber sie überschreiten mag sie nicht, ihr Leben ist ein Gleichniss des Lebens, wie der Mikrokosmos ein Gleichniss des Makrokosmos. Ihr ist das Wort des Dichters:

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichniss:
Das Unvergängliche,
Hier wird's Ereigniss,
Das Unbeschreibliche,
Hier wird's gethan,
Das ewig Weibliche
Zieht uns hinan!

eigenst zugewandt; das ewig Weibliche, das ist die Musik, die das Leben, den Geist, geheimnissvoll in ihrem Mutterschoosse birgt. Wenn es wahr ist,*) dass Goethe von Beethoven gesagt: es komme ihm beim Anhören Beethovenscher Musik vor, als ob dieses Menschen Vater ein Weib, seine Mutter ein Mann gewesen sein müsse; so hat der sonnaugige Dichter wieder einmal klar und tief geblickt. Der Vater, der Geist, hat ihn in die Musik gewiesen, die ist in ihm Mann — Geist — geworden.

Dass endlich in diesen Tiefen der Musik die Auffassung auch irregehen kann, wer wollte das leugnen? Aber wo ist das nicht geschehn? wie weit gehn die Ausleger der Dichter oft auseinander? Hat nicht ein Berliner Ausleger als Motiv des Makbeth die eheliche Liebe bezeichnet?

*) Gewährsmann und Anreger ist Zelter, der mit der ganzen plumpen Frechheit eines Berliner Philisters (dem er „unser Zelter" hiess) von Beethoven gesagt: er gebe ihm den Namen eines Thiers, das man lieber gebraten als lebendig im Zimmer suche.

Eigenthümlich hat an der Eroica Beethoven selber sich in eine abweichende Deutung verloren. Schindler erinnert in Bezug auf den zweiten Satz an die von uns S. 248 mitgetheilte Aeusserung, die Beethoven siebzehn Jahr nach der Komposition bei der Nachricht von Napoleons Tode entfallen sei, und fährt fort: „Mag man jene Aeusserung für Scherz oder Ernst nehmen, es liegt immerhin viel Wahrheit darin. Wenn Beethoven sagte, er habe dem grossen Kaiser zu seinem tragischen Ende schon vor siebzehn Jahren die passende Musik komponirt, so führte ihn seine Phantasie bei'm Ausmalen jener Katastrophe noch weiter. Zeigt z. B. der Mittelsatz in C dur (Maggiore) nicht deutlich das Nahen eines Hoffnungssternes? Weiterhin (in diesem Mittelsatz) nicht den kräftigsten Entschluss in der Seele des grossen Helden, seinem Geschicke zu widerstehen? Selbst in dem folgenden Fugensatz spricht sich hier an Ort und Stelle ein Kampf mit dem Schicksal aus. Nach diesem fühlt man das Ermatten der Kräfte, die sich auf Augenblicke wieder mit Anstrengung erheben, bis in der Phrase*)



die Ergebung sich ausspricht, der Held nach und nach hinsinkt, und sich endlich wie jeder andre Sterbliche — begraben lässt." Man erkennt sogleich, dass Beethovens Auslegung auf Verhältnissen beruht, die zur Zeit der Komposition noch gar nicht vorhanden waren, ihm also für die Komposition nicht bestimmend sein konnten. Er hat sich das in einer gelegentlichen Aeusserung zurechtgelegt.

Bedenkenswürdiger ist die Auffassung Oulibicheffs, der sich mit offenbarer Liebe dem Kunstwerke hingegeben, so arg er sonst gegen den Künstler gefrevelt, dessen Biographie er geschrieben.

Oulibicheff fasst den ersten Satz der Symphonie mit Lebhaftigkeit auf, seine Phantasie malt das Bild der Schlacht weiter aus, als die Komposition gewollt und gekonnt, er sieht die Garde vor ihrem grossen Feldherrn defiliren,**) er führt uns in den Schlachtplan

*) Es ist der Anfang vom zweiten Theil des Hauptsatzes.

**) Puis, le grand capitaine voit défiler sa garde, marchant sur les trois divisions de la mesure, à pas égaux dans les violons et accentuant le rhythme d'une noire pointée dans les bassons et les flûtes. Quelle prestance et quelle tenue! Une troupe magnifique, n'est-il pas vrai, une troupe, dont les moindres

desselben ein,*) er hebt einen glänzenden Moment des dritten Theils hervor, den wir noch nicht betrachtet haben, seine Phantasie findet überall Beschäftigung und für Alles blendende Bilder und schimmernde Farben. Nur Eins hat dem geistreichen Manne gefehlt: Treue für den Gegenstand und, wie sich später zeigen wird, Ehrfurcht für den von ihm selber so hoch gestellten Künstler. Die Treue hätte sich darin zu erweisen gehabt, dass er mehr das Kunstwerk, als sein eignes Wissen vom Gegenstande desselben und seine vorgefassten Ansichten befragt haben würde. Dies hat ihm nicht beliebt — und so kommt er auf wunderbare Zweifel und Hypothesen, in denen ihm Fétis als Stütze dient. Es ist eine Verirrung Oulibicheff's, aber die Verirrung eines geistreichen Mannes. Eine solche ist oft betrachtenswürdiger, als der gerade aber enge Gedanke der Mittelmässigkeit; die hier zu besprechende wird neues Licht auf den Gegenstand und seine Geschichte werfen.

Oulibicheff kann mit der Bestimmung des Werkes, Bonaparte gewidmet zu werden, ihn zu verherrlichen, die Einflechtung des Trauermarsches**) nicht vereinen. Sollte er die Manen so vieler auf den Schlachtfeldern Gebliebner trösten? aber verschwanden sie nicht im Ruhme der Ueberlebenden, und war dieser Berg von Kanonenfleisch***) — beiläufig ein Napoleonischer, kein Beethovenscher Gedanke — nicht gerade das Fussgestell des Helden?

Dann wirft er eine zweite Frage†) auf, die ihm noch ernsthafter scheint. In einem Werke von solcher Wichtigkeit, das ihm zwei Jahre der Arbeit gekostet, hätte Beethoven ohne Zweifel mehr als jemals, — mehr als jemals? wann wäre von ihm oder einem andern Musiker vor der Heldensymphonie dergleichen unternommen worden? — suchen müssen, seine Aufgabe zu erfüllen††), indem er

goujats sont des héros et qui n'a qu'à regarder l'ennemi dans les yeux pour le réduire en poudre.

*) Après avoir fait le dénombrement de ses forces, récapitulé ses moyens d'attaque et de défense, le héros, dans la seconde partie, va les combiner suivant les exigences de ses plans gigantesques et les appeler mentalement à l'action; une action, dont les résultats sont prévus et infaillibles, car lui-même, l'homme du destin, se charge de tout diriger.

**) . . . pourquoi une marche funèbre encadrée dans l'hommage que Beethoven voulut rendre à un homme, que le monde ne savait que trop vivant.

***) . . . les cadavres des bits braves, entassés en une montagne de chair à canon n'avaient-ils pas justement servi de piédestal au héros?

†) Er sagt „objection".

††) . . . „Beethoven musste ohne Zweifel mehr wie jemals sein Programm zu rechtfertigen suchen, indem er die dichterische Idee triumphiren liess, und

die dichterische Idee, das Heldenthum personifizirt in Napoleon Bonaparte triumphiren liess; dieser Triumph aber hätte sich nicht anders als im Finale vollführen lassen, denn in der Musik wie überall sei das Ende die Krone des Ganzen.

Nun findet er aber nach seiner Versicherung nichts weniger heroisch, als das Finale der heroischen Symphonie. „Berlioz†) (fügt er hinzu) sieht darin Thränen und zwar sehr viel Thränen; das wär' also die Fortsetzung des Trauermarsches, die traurige Kehrseite der zu Ehren des grossen Mannes geprägten Medaille, nicht sein glänzend Bild."

Mit diesen Bedenken hält er den Zorn Beethovens bei der Nachricht, dass Bonaparte sich zum Kaiser gemacht, hält er die Aenderung des Titels der Symphonie zusammen und wirft die Frage auf: ob es nicht natürlich sei, anzunehmen, dass jene Aenderung noch andre in der Komposition und ihrer Gestaltung (les formes mêmes de la symphonie) nach sich gezogen habe? So wär' es begreiflich, dass ein Trauermarsch, unverträglich mit der einem Lebenden zu erweisenden Huldigung sich wohl anwendbar in einem Werke gefunden hätte, bestimmt, das Andenken eines Todten zu

---

diese war keine andre, als das in Napoleon Bonaparte personifizirte Heldenthum." — Dies, wir haben es schon S. 261 bemerkt, war bereits im ersten Satze und im höchsten Aufschwung im Schlusse desselben geschehn. Es wär' undichterisch gewesen, dasselbe noch einmal, gleichviel mit welcher Ausführung, zu bringen.

*) Berlioz geht nämlich bei seiner Analyse der Symphonie (études analytiques), wie Oulibicheff bemerkt, von einer falschen Voraussetzung aus. Er übersetzt die Aufschrift „per festeggiare il sovvenire di un grand 'uomo" mit „pour célébrer l'anniversaire de la mort d'un grand homme", erblickt also, wahrscheinlich durch die götzendienerische Stellung der Franzosen Napoleon gegenüber bewogen, in der Symphonie nichts anders, als eine Todtenfeier desselben. „On voit," sagt er, „qu'il ne s'agit point ici de batailles, ni de marches triomphales, mais bien de pensées graves et profondes, de mélancholiques souvenirs, de cérémonies imposantes par leur grandeur et leur tristesse (alles ganz französisch und ganz theatralisch und gar nicht Beethovenisch und gar nicht deutsch), en un mot, de l'oraison funèbre d'un héros." Einmal auf diesem ganz willkürlich genommenen Standpunkte ist es — Oulibicheff sagt extraordinaire, wir sagen, nicht sonderlich zu verwundern — und lassen Oulibicheff das Wort: que dans ce scherzo si vif et si gai, d'un bout à l'autre, d'un rhythme si chalereux et si briose, M. Berlioz ait cru reconnaitre „des jeux funèbres, à chaque instant interrompus et assombris par des pensées de deuil; des jeux enfin, comme ceux, que les guerriers de l'Iliade célébraient autour des tombeaux de leurs chefs!"

feiern, — und todt sei Napoleon für Beethoven gewesen vom Augenblick seiner Thronbesteigung an. —

Aber nun das Finale? das triumphirende Finale? — das war auch schon gefunden. Denn was lesen wir in Fétis Biographie universelle des musiciens? —

„Man sagt (so stellt Oulibicheff dar), dass der zweite Satz dieses Werkes" (der heroischen Symphonie, — wohl zu merken: der zweite Satz!) „schon vollendet und kein andrer war, als der kolossale Wurf des letzten Satzes der C moll-Symphonie, als eines Tages ein Freund in Beethovens Zimmer trat und, die Zeitung in der Hand, ihm ankündigte, der erste Konsul habe sich zum Kaiser ernennen lassen. Da änderte sich Beethovens Ideengang, an die Stelle des heldenthümlichen Satzes stellte er den Marsch, der jetzt den zweiten Satz der Symphonie bildet." *)

Das, meint Oulibicheff, begreife sich ganz gut. Warum aber hätte dem Trauermarsche nicht jener triumphirende Satz folgen können, der aus diesem Werke die glänzendste und ruhmvollste aller Beethovenschen Symphonien gemacht haben würde? Aus dem einfachen Grunde, antwortet er selber, weil man nicht Todte feiert, wie Lebende, nicht Erinnerung wie Gegenwart, und weil nach dem Trauermarsch der donnernde Zuruf (l'acclamation foudroyante, das Finale der Cmoll-Symphonie), der uns vor den Mann des Schicksals und seine hundert Siege gestellt, widersinnig sei. Wie schade demungeachtet, dass Beethoven seinen Plan geändert und in Folge seines Republikanismus zwei Sätze geschieden habe, einer gleichzeitigen (?) und gleichartigen Eingebung entsprungen**) und so wohl geeignet, mit einander zu leben: das Allegro der heroischen und das Finale der Cmoll-Symphonie.

So viel Kunst kostet es, um die Wahrheit herumzukommen.

Der Thatbestand ist, dass Beethoven die Symphonie vollendet hatte, als Napoleons Thronbesteigung die beabsichtigte Widmung

---

*) On dit que le second morceau de la symphonie héroique (sagt Fétis) était achevé et n'était autre, que le colossal début du dernier mouvement de la symphonie en ut mineur, quand on vint annoncer à Beethoven, que le premier consul venait de se faire nommer Empereur. Sa pensée changea alors de direction; à l'héroique mouvement il substitua la marche funèbre. Son héros lui semblait déjà descendu dans la tombe, au lieu d'un hymne de gloire il avait bésoin d'un chant de deuil. Le grand mouvement en ut fit peu de temps après (drei Jahre) naître (die Aerzte nennen dergleichen eine St . . . . -Geburt) dans la tête de Beethoven le projet de la symphonie en ut mineur.

**) . . . . nés d'une inspiration simultanée et homogène . . . .

nach Beethovens Sinn unmöglich machte, Beethoven vom Werke selber nichts mehr wissen wollte (es musste auf dem Fussboden liegen bleiben) und es dann dem Fürsten Lobkowitz überliess. Von einer Aenderung der Komposition weiss weder Ries noch Moritz Lichnowsky (den Schindler später gesprochen), noch sonst Jemand ein Wort. Der letzte Satz der Cmoll-Symphonie*) existirte noch nicht. Für den offen sich Hingebenden wie für den treuen Forscher hätte sich daher die Frage ganz einfach so gestellt: was sagt, was giebt das Werk? was hat also Beethoven damit sagen wollen? diese Frage musste Satz für Satz das Werk begleiten. Nicht was wir für uns denken und gesagt wissen wollen, sondern was Beethoven gedacht und gewollt und in der Partitur ausgesprochen, das ist Gegenstand der Erörterung. So haben wir uns oben, — gleichviel mit welchen Kräften und welchem Erfolg, aber gewisslich in Treuen, — an die Partitur gehalten und aus ihr gelesen oder gefolgert.

Die Franzosen, — Oulibicheff steht ganz auf französischem Grund und Boden, — machen sich sogleich eine Huldigung, eine Verherrlichung im französischen oder römisch-imperialistischen Styl zurecht, in der der Held und wieder der Held und nichts als er mit Siegesbildern und foudroyanter Acclamation gefeiert werden wird, — sollt' er auch dabei fortwährend gähnen, wie Napoleon bei der Krönung. Sie bemerken gar nicht, wie armselig dieser rednerische Prunk ist, wo sich's um ein Kunstwerk handelt; wie sollt' ihnen der hohe Sinn Beethovens klar werden? der (gleichviel wie politisch-irrig) in Napoleon nichts als den Helden, im Helden nichts als den Befreier und Weltbeglücker und Friedenbringer erblickte! Sein Finale**) voll ländlicher Spiele, voll lieblicher Friedseligkeit, dann aber auch zeugend von jener Energie, die den Völkern Bürge der Erhaltung ist, die Herzen

*) Höchstens Skizzen zu den Motiven.

**) Oulibicheff entschuldigt übrigens Beethoven und sein Finale sehr grossmüthig. Die Störung seiner politischen Illusion, sagt er, entmuthigte den grossen Künstler; die Begeisterung versagte für die neue Arbeit, die er statt der alten einlegen sollte, und er fand nichts Besseres, als eine Art musikalischer, nur viel zu grosser Kuriosität. Zuletzt sei ihm doch noch etwas Gutes eingefallen, ein Stück von elegischer Melodie. Das Alles sei sehr geistreich, aber nichts weiter, nichts was zündet, was elektrisirt. — Muss denn aber immer gezündet und elektrisirt werden? Zeigt uns die Natur etwa keine andern Reize, als feuerspeiende Berge und Katarakten? Leben wir etwa nur in Ausbrüchen der Leidenschaft? Nur die Hohlheit, die Ausgeleertheit des eignen Lebens treibt diese Franzosen zum steten Begehr neuer Aufregung.

Aller andachtvoll nach oben emporhebend und doch ganz frisch sich der brausenden Lebenslust überlassend: das ist ein erhabnerer Abschluss für den sinnigen und grossdenkenden Hörer, als alle foudroyanten Acclamationen, die jemals Dschingis-Chan und Napoleon und die andern Sabreurs allesammt in ihren erzenen Ohren vernommen. Das ist im Sinne des Aeschylus gesungen, als der die Eumeniden sang und die Perser.

Und für das französische Prachtstück haben sie Märchen ersonnen, und Fétis, der Musiker, hat sich das C dur-Finale für das ursprüngliche Adagio oder Scherzo (zweiten Satz) der Es dur-Symphonie aufbinden lassen, und Oulibicheff wär' es wohl zufrieden, den ersten Satz in Es dur und den letzten in C dur zu einer einzigen Symphonie zusammenzunähn. Oder sollte transponirt werden, aus Es nach C, oder aus C nach Es? Man muss auf alles gefasst sein, einem französischen Musiker oder connaisseur gegenüber.

Heben wir vorerst drei Ergebnisse dieser Umschau hervor.

Das erste ist: der Schritt Beethovens in das Gebiet des bewusstern Geistes ruft sogleich die Geister der Theilnehmenden zu höherm Bewusstsein auf, giebt ihnen bestimmten Inhalt und damit festere Haltung. Wäre selbst Beethovens Fortschritt ein zweifelhafter, diese Folge desselben ist es nicht.

Das zweite Ergebniss. Vor uns liegen also drei oder vier Auffassungen desselben Idealwerks, alle mehr oder weniger von einander abweichend. Und dennoch: welche Uebereinstimmung in der Auffassung der Grundlinien! — wenn wir allenfalls die durch falsche Voraussetzung förmlich aufgezwungene Auffassung des Scherzo bei Berlioz ausnehmen.*) In dieser Hinsicht ist Wagners Auffassung ein wahrer Prüfstein. Es gefiel Wagner, die positive Bestimmung des Werks zu übersehn; und dennoch findet er allenthalben die Grundbedeutung, so weit seine Abstraktion es gestattet und den Ausdruck derselben nicht beeinträchtigt. Bei Oulibicheff trägt (wie wir besonders weiterhin sehn werden) der Anblick der Wahrheit sogar den Sieg über seine Grundüberzeugung vom Berufe der Tonkunst davon.

*) Berlioz' Schrift ist uns übrigens nicht bekannt, unsere Mittheilungen fussen auf Oulibicheff. Angenehm überraschend war uns das oft so nahe Zusammentreffen unsrer Anschauung mit der seinigen. Von einer Beeinflussung der einen durch die andre kann dabei erweislich nicht die Rede sein; wir haben in gleichem Sinne schon 1828 im Maigruss und 1824 in der Berliner allg. mus. Zeitung über Beethovens Werke gesprochen — und Oulibicheff hat das schwerlich gelesen

Das dritte Ergebniss ist: dass die Abweichungen hauptsächlich aus willkürlichen Voraussetzungen oder eben so willkürlichem Abwenden von den positiv, urkundlich gegebnen entspringen. Es leuchtet ein, dass sie dann nicht gegen das Werk oder die Möglichkeit seines idealen Inhalts zeugen, sondern nur vor jeder Willkür warnen, wäre sie noch so gut gemeint. Wenn Lenz in seinen trois styles in Bezug auf das Finale des Quintetts Op. 29 ausruft: „Ich habe zwanzig Ideen gehabt, um den Sinn desselben wiederzugeben, und finde sie alle zu mittelmässig, um dem Publikum vorgelegt zu werden,“ so ist das nur ein naives Geständniss, dass er etwas gesucht (nämlich irgend ein schönes Wort, wofür er — und so viel andre Dilettanten! unglaubliche Vorliebe haben und womit sie Schwächere zu unglaublichen Verirrungen und Verwirrungen verleiten), was er im Werke nicht gefunden, oder was im Werke nicht enthalten. Und das letztere war der Fall. Er suchte nach einer vorausgesetzten Idee des Werks, und das Werk hat keine, sondern gehört der ersten Stufe der Tonwerke (S. 266) an, wie weit es auch da hervorragt.

Die Zukunft (der Fortschritt) vor dem Richterstuhl der Vergangenheit (der Vorstufen).

Diesmal war es die Sinfonia eroica, die vor den Richterstuhl treten sollte; „sie ist die erste nicht!“ sagt Mephistopheles zum verzweifelnden Faust.

Es ist naturgemäss, dass das Neue dem Alten unbequem gegenübertritt; die sprossenden Knospen geben den vertrockneten Blättern den letzten Stoss zum Fall. Im Naturverlauf ist dieser Hergang ein so einfacher, dass er in seiner Unvermeidlichkeit und Erspriesslichkeit leicht und allgemein erkannt wird.

Nicht so im Leben des Geistes. Wenn der neue Gedanke dem alten, bisher seine Sphäre füllenden und beherrschenden gegenüber-

tritt, so hat dieser noch keineswegs seinen Beruf erfüllt und seine Lebenskraft aufgezehrt; er lebt vielmehr bei der Breite menschlichen Daseins in Tausenden und Abertausenden von Individuen und in tausend Verhältnissen fort, wirkt in ihrem Sinn' und nach ihrem Bedürfnisse weiter, ist also nicht blos bisher berechtigt gewesen, sondern auch noch, ja vielleicht für immer berechtigt. Nur dass neben ihm das Bedürfniss des Fortschritts sich regt und gegen ihn herantreibt und Anfangs in Einzelnen, dann in immer Mehrern sich gegenüber dem Alten geltend zu machen strebt. Dies Bedürfniss ist aber keine von Aussen irgendwoher eindringende Gewalt; es ist der Trieb des Gedankens, der bisher in Einseitigkeit geherrscht hatte, nach der andern Seite, nach allen Seiten seine Konsequenzen zu ziehn und durchzuleben. Das ist es, was dem Kampf der Ideen und Prinzipien seine giftige Schärfe einflösst; man fühlt auf beiden Seiten Blutsverwandtschaft, und ist verwirrt und gereizt zugleich, gegen sein eigen Fleisch und Blut zu kämpfen.

Dieser unheimliche, nimmer gestillte Prozess des Geistes ist seine Geschichte. Jede Idee wird auf dem Gipfel ihrer Herrschaft ein König Lear, der in seinen Kindern dieselben Gewalten aufwachsen und sich endlich gegen ihn auflehnen sieht, die seine Kraft und Herrschaft gebildet hatten. Wir haben S. 266 versucht, den Naturprozess des Geistes an drei Stufen der musikalischen Entwickelung zu verfolgen, und es musste sich zeigen, dass der Fortschritt zur folgenden Stufe das Recht der vorherigen nicht aufhob; das Tonspiel blieb und bleibt berechtigt neben der die Bewegungen des Gemüths abspiegelnden; die Seelensprache behält ihr Recht an unser Herz neben den idealen Richtungen, die zuerst in der Heldensymphonie selbständig hervorgetreten waren.

Die Berechtigung ist auf beiden Seiten; nicht so die Fähigkeit, die Berechtigung des andern Theils anzuerkennen. Von dem höhern Standpunkt überschaut man die niedern Stufen, nicht aber umgekehrt von diesen jenen; auch ist es leichter, den überschrittenen Standpunkt mit Billigkeit zu schätzen, denn man hat ihn selbst durchlebt, als den Fortschritt zu begreifen, wofern man sich nicht sogleich ihm anzuschliessen vermag.

Beethoven hatte das schon erfahren. Unbeschadet kleiner Neckereien über musikalische Malerei konnte er leicht gegen Haydns Verdienste (S. 269) gerecht sein, während der gewiss gutmüthige Haydn nicht im Stande gewesen war, dem ersten Ruck zum Fortschritt in Beethovens C moll-Trio (S. 23) zu folgen. Man

muss sich das gegenwärtig halten, um den Widerspruch, komm' er auch ungeberdig und starrköpfig heran, mit Gelassenheit zu tragen.

Nun war also der grosse Schritt geschehn. Wie wurd' er aufgenommen?

Vor allen Dingen wurd' er nicht erkannt; man fühlte sich im alten Gange, und was gegen die Gewohnheit desselben anstiess, hielt man für einen blossen Anstoss, — aus Versehn, aus Ungeschick, aus Tücke, wer weiss? Beethovens eigner Schüler, Ries, rief in der Probe bei jenem berühmten Horn-Eintritte:



„Das klingt ja ganz infam!" — er dachte, das Horn hätte falsch eingesetzt, — und hätte beinah vom Meister eine Ohrfeige davon getragen. Viel später noch (in seinen und Wegelers biographischen Notizen über Beethoven 1838) sagt er von derselben Stelle: „In dem nämlichen Allegro ist eine böse Laune Beethovens für das Horn," — sieht den Satz also für eine Grille an.

Wie die Wiener Kritik das Werk aufnahm, lesen wir in der allgemeinen musikalischen Zeitung, in einem Bericht aus Wien, der von der Symphonie sagt: „Ist eigentlich eine sehr weit ausgeführte, kühne und wilde Phantasie. Es fehlt ihr gar nicht an frappanten schönen Stellen, sehr oft aber scheint sie sich in's Regellose zu verlieren. Des Grellen und Bizarren ist zu viel, wodurch die Uebersicht erschwert wird und die Einheit beinahe ganz verloren geht. Die Eberlsche Symphonie gefiel wieder ausserordentlich." Man sieht, dass dem Berichterstatter nicht gerade guter Wille gefehlt hat; aber die Uebersicht ist ihm schwer geworden und die eigentliche Intention des Werks ganz verborgen geblieben. Was ihm auffällt, erklärt er für grell, bizarr, regellos, ohne zu fragen, ob nicht ein besondrer Beweggrund dafür vorhanden gewesen. Wohl wird ihm erst bei der Eberlschen Symphonie. Wie die sich so glücklich herzufindet, um die Beethovensche in das rechte Licht zu stellen! wer weiss jetzt noch etwas von Eberl und seiner Symphonie?

Welches ist aber der eigentliche Sitz des Irrthums in all' diesen Bemerkungen? Kein andrer, als der, dass das neue Werk nach Zwecken und Grundsätzen beurtheilt wird, die nicht die seinigen waren. Die Fragen für den Beurtheiler sind folgende:

Welche Bestimmung hat dieses Werk?
Was ist von dieser Bestimmung zu urtheilen?
Wie ist ihr nachgestrebt worden?

also erst die Erörterung des Zwecks, dann der Mittel. Wie will man diese ohne jenen beurtheilen, oder gar, wenn man ihnen fälschlich einen fremden Zweck unterschiebt?

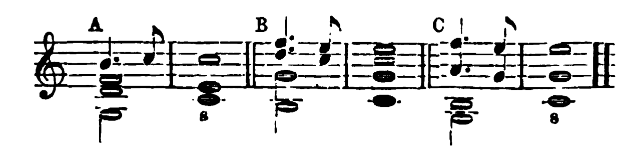
Jene Kritik fragte nicht nach Beethovens Ziel und Zweck. Sie hielt, unbewusst, dass ein andrer Standpunkt gesetzt worden, an dem des Tonspiels und allenfalls der subjektiven Gefühlsmusik (S. 266) fest. Das Tonspiel lebt aber vornehmlich im anmuthigen Wechsel der Formen, in dem es den Sinn umschmeichelnd bald reizt, bald labt, den halbbewussten, halbschlummernden Geist bald anregt, bald wieder löset; den selig Spielenden

Ist das Dasein so gelind
. . . . Doch von schroffen Erdewegen
Glückliche! habt ihr keine Spur;

und die Sphäre subjektiven Gefühls ist auch in den stillern und sanftern Regionen befriedigt, — wiewohl schon der liebenswürdige Mozart und der tiefsinnige Bach jener Kritik und der Aesthetik des Geschmacks und des Schönen gar manchen Anstoss gegeben haben. Da konnt' es denn nicht fehlen, dass das Aergerniss bei Beethoven gross war — und noch jetzt sich fühlbar macht.

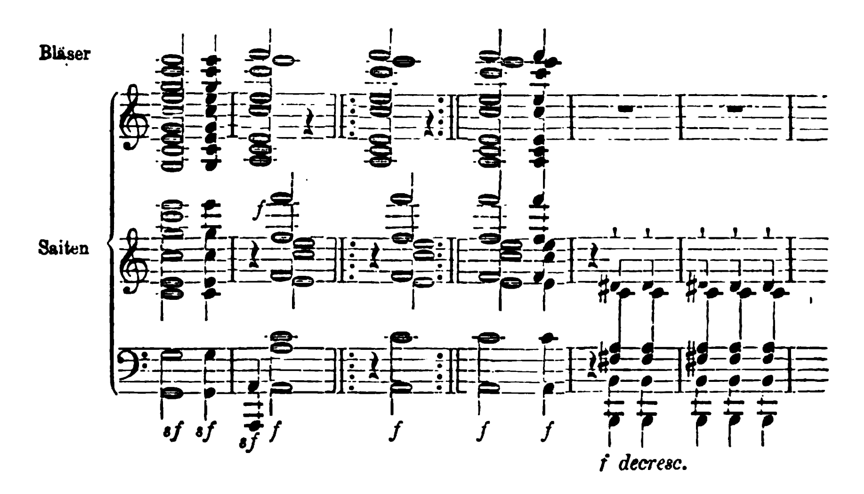
Vor Allem findet Ries seinen Nachfolger (wenn Oulibicheff treu berichtet) in Berlioz, der über die berühmte Hornstelle sagt: „Die ersten und zweiten Geigen allein halten im Tremolo b und as, den unvollständigen Septimenakkord b—d—f—as; da tritt verwegen ein Horn, das sich zu irren und zwei Takte zu früh zu kommen scheint, mit dem Anfang des Hauptsatzes ein, der ausschliesslich auf dem Akkorde es - g—b beruht. Man begreift, welchen befremdlichen Eindruck diese Melodie des tonischen Akkordes (es—g—b) gegen die dissonirenden Töne (b—as) des Dominantakkordes machen muss.“ — Nur Lenz hat hier wohl verstanden („es ist irgend ein entferntes Echo vom Motiv des Allegro, das da verloren in gurgite vasto schwebt“), wenn auch das Horn nicht gerade ein Echo ist, sondern auf dem weiten Schlachtfelde, das Beethoven vor Augen hat, ein ganz aus verlorner Ferne fremd herübergewehter Ruf, der gar nicht in den gegenwärtigen Augenblick gehört, sondern den nächsten, — die Rückkehr des Heldengedanken, nachdem der Kampf ganz erloschen schien, — vorbedeutet und verkündet.

Den Männern von Fach ist übrigens das Beethovensche Wagniss nicht neu; sie wissen, dass bei der Antizipation ein Ton (hier bei A das c̿)



aus einem künftigen Akkord vorausgenommen und in einen Akkord hineingeschoben wird, zu dem er gar nicht gehört; ja sie würden sich folgerichtig auch doppelte Vorausnahmen, wie bei B und C gefallen lassen müssen, wiewohl diese natürlich doppelt schroff auftreten, weil sie zwei Widersprüche gegen den herrschenden Akkord bringen. Nun: Beethoven führt auch nur zwei widersprechende Töne, es—g gegen b—as, ein. Sein Widerspruch ist nur entschieden; denn es tritt ganz klar und unverkennbar ein voller Akkord in einen andern. Aber es ist nicht, wie Lenz (von Beethovens Originalität entzückt) sich ausdrückt, „das Lächeln der Chimäre", sondern die Macht des epischen Gedankens, den man hier zu erkennen hat.

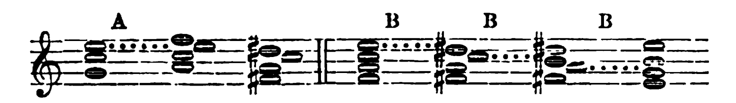
Etwas Aehnliches findet Oulibicheff in der Partitur S. 36 Takt 4 bis 7, hier



Takt 2 bis 5. Und wir könnten auch ein Scheitlein zum Scheiterhaufen tragen, wenn wir die Akkorde S. 254 brächten. Oulibicheff erblickt da auch zwei ineinandergelegte Akkorde . . . . . ." Vier Takte, wo die Flöten das hohe c gegen das hohe f setzen, während

die Saiten in der Tiefe den Akkord von c—e anschlagen, was die Häufung zweier Tonarten (tonalités) zur Folge hat, der von A moll und F dur. Man kennt wohl den grossen Septimenakkord f—a—c—e; aber dies hier ist nur ein Scheinakkord, eine verlängerte Dissonanz, die als solche einer nothwendigen Bewegung unterworfen ist und mit Beethovens Doppelakkord, der weder vorbereitet noch aufgelöst wird, nichts gemein hat."

Vor allen Dingen ist die grammatische Analyse falsch, die Harmonie

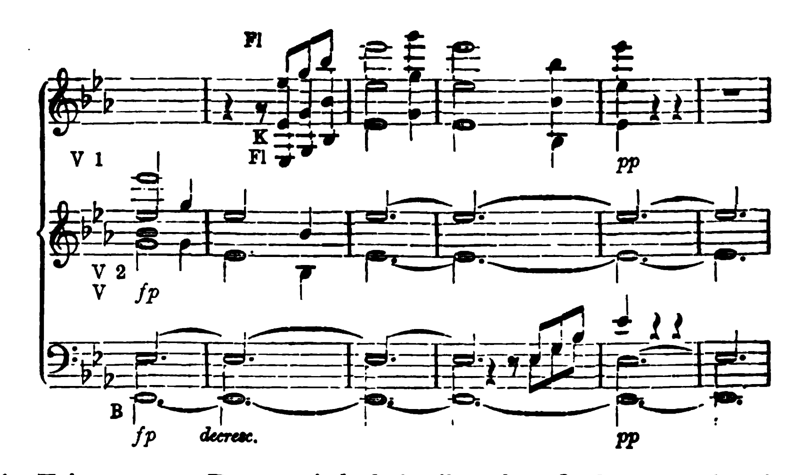


zeigt sich bei A vorbereitet und bei B Schritt für Schritt aufgelöst; Oulibicheff ist das nur nicht gewahr worden, weil die Tonlage und die Stellung der Instrumente, namentlich der Flöten auf f — e zu scharf in seine Beobachtung hineingriff. Aber es handelt sich gar nicht um seine oder eine andere Analyse; man gesteht ihm das Zerreissende des Widereinanderklangs zu, — irgend einmal muss der Aufschrei der Schlachtenwuth sich Luft machen. Ganz richtig sagt Berlioz von einer ähnlichen Stelle: man kann bei diesem Gemälde unbezähmbarer Wuth eine Bewegung des Entsetzens nicht unterdrücken. Es ist die Stimme der Verzweiflung, fast der Raserei. Ja, Oulibicheff selber vernimmt da das Röcheln des Todes, mit jener „zu wahren Wahrheit" ausgedrückt (hat er niemals den Besessenen auf Raphaels Transfiguration gesehn, oder Lear und Othello und Shylok und Aeschylus und Dante gelesen?), „die auf dem Gebiete der Kunst Lüge wird."

Da haben wir die ganze Aesthetik des guten Geschmacks, auf dem kurulischen Grossvaterstühlchen!

Sogar ein harmloser Modulationsruck wird verdächtigt, — als wenn in der Schlacht Alles im Schritt ginge.

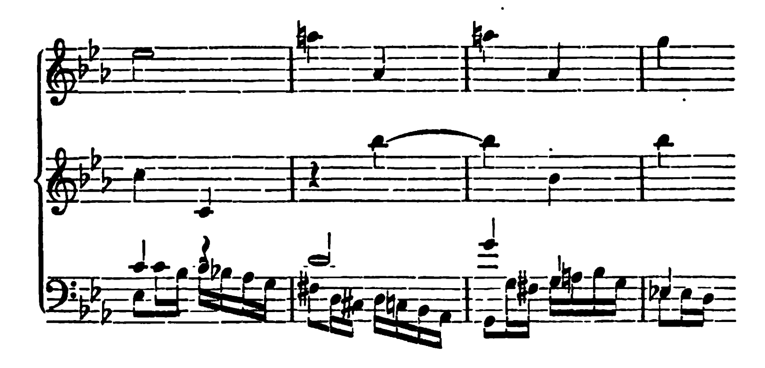
Im dritten Theile nämlich, wo der Sieg schon gesichert und Alles von herrischem Muth und Freudigkeit erfüllt, Lächeln und Schmeicheln auf allen Lippen ist, bringt ein Anhang (derselbe, der die Wiederholung des ersten und den Eintritt des zweiten Theils motivirt) den leitenden Gedanken, das Heldenwort, ganz ruhig, athemschöpfend, aber mit Aufschwung



in Erinnerung. Dann wiederholt ihn das Orchester mit einem mächtigen Ruck ohne weitere Vermittelung auf Des und lässt das wieder in dem Einklange Des verhallen, und schlägt mit höchster Kraft noch einmal in C damit durch, eben so unvermittelt, — das Wort soll gelten! und es hat gesiegt! und es soll siegen und herrschen! wie natürlich und verständlich hätte das Oulibicheff sein müssen, dem die Schlacht vor Augen stand! Ja, er hat es verstanden, ... wenn nur die Grammatik nicht wäre (Dilettanten legen sie gern zur Schau, wie Lenz, der die Form und die Technik auf das äusserste verachtet, dann wieder peinlich bemüht ist um die Form, namentlich um eine chimärische Allegrettoform) und das Ohr, das heisst der Geschmack! Bei ihm geht Beethoven unmittelbar von Es nach Des, von Des nach C, „ohne sich im Mindesten um die offenbaren Oktaven und verdeckten Quinten (O!! — es ist nicht einmal wahr) zu kümmern, die es da setzt. Das ist nicht sehr angenehm für das Ohr, ich gesteh' es; aber hier kommt die poetische Idee der musikalischen zu Gute, oder vielmehr, sie tritt an ihre Stelle.“ Die sogenannte poetische Idee gleichsam Aushelfer in der musikalischen Noth! so verkehrt sich ihm das natürliche Verhältniss, dass die Idee die Mittel ihrer Verwirklichung bedingt. Weiterhin setzt er zu: „das ist seltsam, aber es ist frappant . . . . Aus diesem Beispiel und tausend andern können wir die merkenswerthe und doch zu wenig bemerkte Lehre ziehen, dass an sich mangelhafte Sachen durch den Zutritt einer poetischen Idee oder einer bestimmten Aufgabe sich in relative Schönheiten verwandeln können.“

Und nun noch einmal Oulibicheff; wir hätten nicht nöthig, ihn so oft anzuführen, wenn nicht dieselbe Grundansicht die Mehrzahl

der Kunstgenossen und Kunstphilosophen noch immer gefangen hielte. Hier gilt es nicht einmal zunächst ihm, sondern einem Geständnisse. Der letzte Satz, den Oulibicheff herausgreift, ist dieses Bruchstück —



aus dem Finale, das „staunenerregend auf dem Papiere“ befunden wird (wieder ist die harmonische Grundlage, Vorausnahme und Vorhalt,



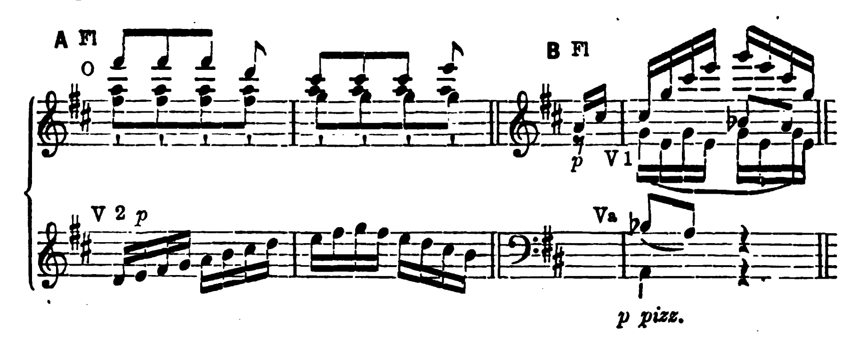
ganz einfach, und das Einschneidende liegt wieder nur in der Weise der Darstellung), „in der Ausführung aber so schnell vorübergeht, dass das Ohr kaum Anstoss nimmt oder die Schuld den Ausübenden beimisst.“

Nicht um dergleichen, es ist schon oben gesagt, handelt sich's; die Frage ist überall: welches ist der Sinn und Zweck des Satzes?

Das Beethovensche Finale ist uns als Bild des Friedens erschienen, der endlich Ziel alles Krieges sein muss. Das Glück des Volks — oder, in Beethovens Sinne, der Menschheit — ergeht sich in friedlich-ländlichen Spielen, die Kämpfer sind zum Heerde zurückgekehrt. Aber die Energie, die allein den Frieden verbürgt, indem sie stets kampfbereit ist, entschlummert nicht. Sie lässt sich vielfach spüren, tritt aber in ganz besonderer Weise in einem S. 176 der Partitur in Cmoll anhebenden Abschnitte der Komposition hervor. Hier setzt, umspielt von andern Stimmen, die erste Violin das Thema des Finale als Fugenthema ein, die zweite Violin antwortet, Bratsche und Bässe vollenden die Durchführung, es entspinnt

sich eine Erörterung über das Thema, zu der sich immer mehr Stimmen herzudrängen; die Ereiferung wächst bis zu jenem — man möchte sagen: zänkischen Satze, um sich dann unter dem bangen Zureden der Violin und den Schmeicheltönen der Flöte wieder dem kindlichen Spiel und der Freude zuzuwenden.

Fragt man uns aber nach der Nothwendigkeit dieses Zugs und hundert anderer Einzelheiten, so antworten wir getrost: dass wir keineswegs jeden Zug eines idealen Kunstwerks in nothwendiger Folgerung aus der Idee des Ganzen, oder in bestimmter Bedeutsamkeit für dieselbe nachzuweisen vermögen, — weil diese absolute Nothwendigkeit, diese durch alles Einzelne gehende Bedeutsamkeit in keinem Kunstwerke vorhanden ist, weil sie sogar dem Grundcharakter der Kunst, jener Spielseligkeit zuwider sein würde, der Beethoven vor Vielen sich gern überlässt (z. B. gleich bei dieser Gelegenheit dem reizenden Getändel mit dem Thema bei **A**



und dem kindsfrohen Spiel der Flöte), wie er denn durch alle hohen Stunden und bittern Leiden hindurch stets der kindliche, nur gar zu gern frohe Mensch geblieben ist.

Zuletzt bleibt, mit Mozart zu reden, Musik doch immer Musik Wir rufen sie zum Ausdruck unsrer Idee herauf; da kommt sie, aber ein eigen Wesen, das sein eigen Leben und sein unvergeblich Recht hat. Den Malern geht's auch nicht anders; den Heiligen, die Himmelskönigin wollen sie malen, die Idee des Heiligen, der Gottesmutter sichtbar werden lassen; alsbald fordert jedes unnütze Glied und Gewand und Hintergrund sein Recht des Dabeiseins, und Niemand darf sie nach ihrer Bedeutung fragen;

Am Ende hängen wir doch ab
Von Kreaturen, die wir machten.

Rück- und Umschau.

Blicken wir von der Höhe, die Beethovens Leben jetzt erreicht hat, vor weiterem Fortschritte zurück auf das bisher Erreichte.

Eine grosse Reihe von Werken ist bis zu der Heldensymphonie aufgestellt, grösser, als sie der Zahl nach erscheint, durch den Umfang der einzelnen Werke, bedeutsamer durch die Vertiefung, von der die Mehrzahl Zeugniss giebt.

Im Felde der Instrumentalmusik sehn wir Beethoven für jede Tendenz derselben thätig.

Das Tonspiel erscheint vorherrschend in den drei ersten Konzerten. Gesellen wir ihnen ein Werk gleicher Richtung,

Grand Concerto concertant pour Piano, Violon et Violoncelle, Op. 56, (C. V. 128),

zu, das 1805*) komponirt, im Juli 1807 erschien und die drei konzertirenden Instrumente auf das Lebhafteste und Glänzendste neben einander beschäftigt. Gleiche Richtung zeigt sich im Quintett Op. 16 und in den Sonaten Op. 54 und 53. Wir fügen ihnen die

Sonate für Klavier und Horn, Op. 17, (C. V. 84),

zu, aus dem Jahre 1800. Sie hat eine kleine Geschichte. Ein Leibeigner der Esterhazy, Namens Stich, war entflohn, hatte sein Talent für das Waldhorn ausgebildet und kehrte nun unter dem Namen Punto (Stich) mit einem grossen Virtuosenruf aus Italien

*) Das Skizzenbuch von 1803, dessen Benutzung bis in den Frühling 1804 hineinreicht, enthält auf seinen letzten Seiten schon Entwürfe zum ersten Satze dieses Tripelkonzerts



Die Arbeiten wurden in einem anderen Skizzenbuche fortgesetzt.

zurück, um in Wien Freilassung und Glück zu suchen. Es kam darauf an, ihn für diesen Zweck bei einem Konzerte zu unterstützen. Beethoven, bereits in hohem Anselm, schrieb für Punto den Tag vor dem Konzerte die Sonate, in welche er nach Czernys Erzählung nur Melodien aufnahm, die dem Hornisten geläufig waren, und führte sie selbst mit ihm aus. Der Erfolg war, wie sich erwarten liess.

Auch ein andres Werk, die

Trois Sonates pour Piano et Violon, Adur, Cmoll, Gdur Op. 30, (C. V. 106),

aus dem Jahr 1802,*) voll Reiz und Innigkeit, mögen hier wenigstens Erwähnung finden, da nicht auf Alles näher eingegangen werden kann.

Tonspiel und Stimmung können nicht von einander bleiben; man kann sich mit diesen wunderlichen Elfen, die auf den Saiten schwingen (die Indier zählten ihrer 16000 unter dem Namen Gopi) nicht einlassen, ohne dass sie sich unvermerkt durch das Ohr in die Seele schleichen und die stimmen, man weiss nicht wozu, und umstimmen, man weiss nicht wie. Die Natur spottet aller Gränzlinien. Daher haben wir Beethoven schon bei Werken beobachtet, in denen Tonspiel und Stimmung nebeneinander walten, — so im Septuor, in den Quartetten Op. 18, in der Mehrzahl der bisher betrachteten Trios und Sonaten.

Einer einigen edeln Stimmung ganz hingegeben, fanden wir Beethoven in der Sonate Op. 28. Sie ist eins von jenen Kunstwerken, in denen ein geheimer Sinn zu weben scheint, ohne dass man im Stande wär', ihn bestimmter nachzuweisen. Muss — kann denn auch Alles bewiesen werden? weiss denn der Künstler selber, aus welcher Fiber seines Herzens, aus welcher längst versunkenen Erinnerung ihm ganz unvorhergesehn und ungewollt Stimmungen, Vorstellungen empörtauchen und Lebensgestalt gewinnen? Ein väterlicher Sinn scheint im ersten Satze dieses wunderbar tiefen Tongedichts zu walten, ein in Erfahrungen des Herzens und hohen Anschauungen ruhig gewordner, aber ganz der edelsten selbstlosen Liebe des Aeltern zum schüchternen jugendlichen Wesen warm erhaltner, der Aufwallung, ja dem zürnenden Durchgreifen noch ganz fähiger Charakter, der den Schatz seines Denkens und Schauens so gern in das Ohr und Gemüth des kindlich Aufhorchenden — du

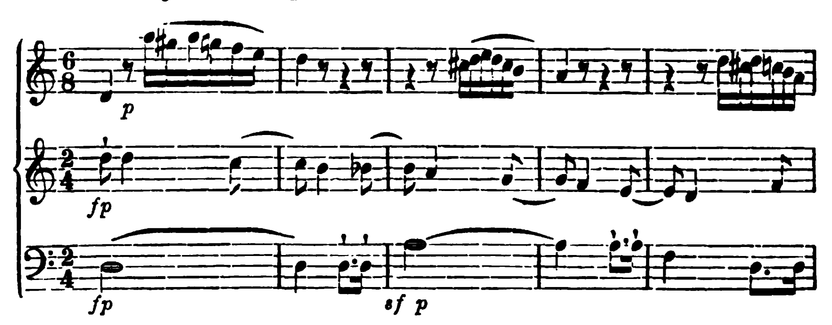
*) Von der Entstehungsgeschichte dieser Sonaten, namentlich der in Cmoll und Gdur, giebt das Skizzenbuch der Zeit 1801/1802 ein sehr interessantes Bild. Ausgestaltung und Durchführung der Themen vollziehen sich vor den Augen des Lesers.

selber, am Klaviere, sei es! — giesst. Der zweite Satz erzählt ganz balladenhaft altverklungne Sagen, alterthümlich und dann wieder von frischen Lebensklängen, wie von Hifthörnern und Hoboen und der anmuthig schmiegsamen Schmeichelei der Geige oder Klarinette durchweht und umspielt. Im Scherzo taucht das junge Leben zum ersten Male mit Lustlauten, fast jauchzend und übermüthig aus seinem Schweigen auf und wiegt sich (im Trio) in leichtsinnig Vergessen. Es scheint das träumerische Spiel eines jungen Mädchens, das kaum die Gränze der Reife überschritten hat und selbstvergessen, unbewusst und unbemerkt (meint sie!) für sich allein sich in Tanzbewegungen hin- und herwiegt und die Wonnen undeutlich vorausempfindet, die ihrer warten. Gern wird ihr (im Rondo-Finale) der scherzende Frohsinn ihrer Jahre gegönnt. Das Alles ist, wie gesagt' nicht zu beweisen; wer es nicht herausfühlt, glaubt's nicht.

Bestimmter ist die Haltung des Dichters in Schöpfungen, deren Inhalt als psychologische Situation, als Entwickelung eines fortschreitenden Gemüthszustandes bezeichnet sein will, wie die Cis moll-Sonate Op. 27. Von hier aus war nur noch ein Schritt zu thun, zu objektiver Lebensauffassung; der geschah in der Heldensymphonie.

Haben wir den Inhalt des Beethovenschen Bildes mannigfaltiger und besonders bestimmter gefunden, als den der früheren Instrumentalkomponisten; so deutet schon das darauf hin, dass er reicherer und ausgebildeterer Mittel und Formen des Ausdrucks bedurft hat. Und so ist es. Seine Melodie wird umfangreicher, sie schwingt sich höher empor und taucht entschlossener in die Tiefe als die Art früherer Kantilene war; dabei nimmt und verlässt sie niemals willkürlich, sondern stets sinngemäss und mit wahrer Bedeutsamkeit ihre Stellung. Zugleich wird sie innerlicher ausgebildet, — so fein, wie vor Beethoven nur Bach es gethan, — und erlebt in sich selber den Gährungsprozess stetigen Fortschritts; sie kehrt nicht gern in derselben Gestalt wieder, sondern verändert sich zu tieferer oder neuer Bedeutung. Bald aber genügt sie, die eine Melodie, nicht mehr; jede Stimme will mitleben und mitwirken, vom obligaten Akkompagnement, womit Beethoven sich geboren erklärt, ergiebt sich bald, in den Quartetten, in der ersten, in der heroischen Symphonie, selbst in jener tiefsinnigen D dur-Sonate Op. 28, der Ueberschritt in wirkliche Polyphonie, in die Dramatik der Musik. Diese Spur werden wir wiederfinden und dann weiter verfolgen.

Die Entschiedenheit, die sich schon in der Hinneigung zu bestimmterem Inhalte kundgiebt, musste sich vornehmlich im Rhythmus, im Ausdrucke des Willens und Bestimmens ausprägen. Und in der That ist der Beethovensche Rhythmus ein so mannigfaltiger und festausgeprägter, wie man neben ihm einzig nur noch in Gluck findet. Nach beiden Seiten hin, im Verschweben der rhythmischen Grundbestimmungen (in den Synkopen) wie der schärfsten Entschiedenheit, erweist sich dieser Rhythmus stets dienstfertig und stets der Bedeutung des Momentes vollkommen entsprechend. Ein Paar Beispiele dazu sind aus der Heldensymphonie hervorgehoben worden; man würde nicht fertig, wollte man alle bedeutsamen Züge sammeln. Ja, diese Herrschaft des Rhythmus geht bis zur Eigenwilligkeit, die nirgends muthwilliger hervorgetreten ist, als im Finale des Quintetts Op. 29, wo Zweiviertel- und Sechsachtel-Takt



sechsundvierzig Takte weit sich in allen Stimmen gegeneinandergestellt mischen. — Der Umschlag des Scherzo in der Heldensymphonie aus Drei- in Viervierteltakt gehört ebenfalls hierher, hat aber Erweiterung des Gedankens zum Zweck.

Dieselbe Entschiedenheit zeigt sich in der Modulaton. Will man Beethovens Modulation gründlich erkennen, so muss man vom Gegensatz der neuern — Haydn-Mozart-Beethovenschen gegen die ältere, namentlich Bachsche ausgehn und dann erst den jüngsten der drei neuern Meister mit seinen beiden Vorgängern vergleichen. Bach und seine Zeit fassen in der Regel ihre Aufgabe zu innerlicher Beschauung und Verarbeitung in polyphoner, hauptsächlich in Fugenform; sie bringen ihr Thema in Gegensatz zu andern Stimmen und bedürfen zu dieser Erörterung nicht sowohl der Ortsveränderung, als des Weilens oder der Beschränkung auf einen nicht weit gezognen Umkreis. Daher ist die Modulation innerlich reich ausgebildet, aber äusserlich nicht weit ausgedehnt. Die Neuern

finden ihre Bestimmung darin, die Gedanken einzeln und ungestört vorüberzuführen, sie stellen nicht Thema gegen Thema, sondern Thema nach Thema auf, bedürfen also weitern Raumes. Daher ist ihre Modulation nicht so kernig fest im Innern, wie die des grossen Vorgängers, aber erweitert, freigeworden nach aussen. Die Modulation trägt den Stempel der Zeiten, wie Gesichtskreis und Lebensweise; sie ist nicht mehr eingepfarrt und häuslich, sondern weltlich und herauslebend. Dies Alles natürlich mit hundert Ausnahmen.

Beethovens Modulation steht an innerlicher Ausarbeitung der des grossen Bach überraschend nah, sie ist gedrungen und gefüllt mit Durchgängen und Durchgangsakkorden, festgeschmiedet gleichsam und vernietet mit häufigen orgelpunktartigen Haltetönen (m. s. die Kompositionslehre), wie es der Ernst und die Vertiefung in seinen Aufgaben mit sich brachte. Zugleich ist sie gegen die seiner nächsten Vorgänger weit um sich greifend, kühn in die Ferne dringend, es ist nicht zu verwundern, dass sie gerade kunsterfahrnen Zeitgenossen Anfangs in ihrem freien Schalten dissolut und verwirrend erschien; der Modulationsplan z. B. des ersten Satzes der Eroica findet bis auf dieses Werk weithin nicht seines Gleichen und mag wohl den meisten Kunstgenossen ausschweifend und unbegreiflich erschienen sein. Erst bei tieferer Verständigung mit dem genannten Werk und allen sonstigen von Beethoven wird man die grosse Ordnung und Festigkeit gewahr, die das Ganze durchwaltet. Die Massen sind zahlreicher, weiter und erfüllter, fordern zur Entfaltung weitern Raum, folgen aber demselben stetigen Gesetz, wie früher die kleinen Massen Anderer. Beethoven ist hierin über den Gesichtskreis der Eroica noch hinausgeschritten, stets in demselben Gesetze fester Ordnung und gerechter Abwägung einer Masse gegen die andre seine Sicherheit findend. So lenkte Napoleon grössere Heeresmassen, als einst Friedrich der Grosse und in der spätern Zeit grössere, als bei Marengo, — stets nach demselben Gesetz.

Hier können wir schon den Grundzug in Beethovens Charakter klar erkennen. Es ist kein andrer als Energie, gesammelte, gedrungne, auf Einen Punkt hingerichtete Kraft. Hierin steht vor allen Tondichtern Händel ihm nahe, dem Beethoven nachrühmt: er habe mit einfachen Mitteln Grosses gewirkt. Der Ausspruch ist wahr und einleuchtend; gerade das ist Folge und Ausdruck der Energie, dass sie ihrem Ziel ohne Umschweif und Nebenrücksicht oder Nebenabsichten zustrebt, ihre Schritte folglich gerad' und ihre Mittel einfach sind. Nur hierin unterscheiden sich die Charaktere

der beiden grossen Künstler, dass Händel überall positiv ist und verfährt, überall von Gegebnem ausgeht und mit Gegebnem, das er nun einmal so und nicht anders aufgefasst hat, wirkt, während Beethoven in seinen Aufgaben und Mitteln untersucherisch ein- und auf den untersten Grund dringt und von da aus erst sein Werk wie einen starken Baum aus der Wurzel emportreibt, hierin dem Altvater Bach näherstehend.

Händel ist als Protestant geboren, und das bleibt er, Lutheraner, ohne weitere Untersuchuug die Verlockungen in Italien und das Beispiel in England von sich weisend. Hierin hat sein Charakter, in der Bibel, im reinen, unveränderten Bibelwort, sein Schaffen feste Grundlage. Er ist vor Allem Vokalkomponist und steht damit auf dem positiven Grunde seines jedesmaligen Textes. Die Natur der dem Wort vermählten Musik hat ihm ihre kräftigsten Grundzüge zum Gefühl und einer dogmatisch zu nennenden Ueberzeugung gebracht; damit schaltet er in voller unbeugsamer und unveränderlicher Sicherheit. Das Alles hat er, und hat es vom ersten ernstlichen Beginn an gehabt. In seinem Jugendwerk, in der Brockesschen Passion, ist er so tief, ja tiefer, — weil er ganz frisch herantritt, — als in seinen viel späteren Werken; und in seinem Allegro e Pensieroso ist er so sicher und reich in allen Farben, wie jemals. Daher ist in ihm kein wesentlicher Fortschritt, und daher kann, ja muss er sich wiederholen; er bringt nicht blos Redeformen, z. B. die Adagioschlüsse der Chöre, häufig wieder, sondern auch ganze Tonstücke, z. B. den Todtenmarsch und sogar den unsterblichen Hingang zum Kreuz aus der Passion.

Das Alles ist ganz anders bei Beethoven. Er ist geborener Katholik, muss sich aber von Haydn einen Atheïsten schelten lassen, steht wenigstens nicht auf dem Boden irgend einer Kirche. Er ist vor Allem Instrumentalkomponist, hat also für die überwiegende und wichtigste Masse seiner Schöpfungen nicht den doppelten oder dreifachen Anhalt Händels. Auch der feste Grund und Boden des musikalischen Ausdrucks ist ihm für seine wesentliche Aufgabe, die Welt der Instrumentalmusik, bei Weitem nicht so sicher überliefert, da seine Vorgänger auf diesem Felde ganz andern Zielen nachgingen. Er erst war es, der da hineinschaute in mystischer Versenkung und da die eigentliche Werkstätte des Menschengeistes im Tonleben ergründen konnte, wie einst dem Jakob Böhm im unabgewandten Hinblicken auf den Spiegelglanz einer Metallschüssel geistiges Schauen das Mysterium der Dreieinigkeit — so erzählt er selber — offen-

barte. Daher ist in ihm der Fortschritt wesentlich; sein Brief an Matthisson (S. 121) ist dafür ein ganz aufrichtiger Ausdruck, er schritt von Jahr zu Jahr, von einem bedeutenden Werk zum andern fort, und es ist ganz naturnothwendig, dass er später (1822) die Musik, die es nur mit unbestimmten Empfindungen zu thun hat, nicht mehr anerkennt und das Lob seiner früheren Werke nicht gern hört.

Diese Energie seines Charakters erweiset sich aber nach jeder Seite des Gemüthslebens hin gleichermassen. Man hat eine Zeitlang (und häufig noch jetzt) geliebt, ihn mit Jean Paul zu vergleichen, weil man jene Ueberschwenglichkeit des Gefühls, die Jean Paul hervorkünstelte, in Beethoven wiederfand. Hieran ist nur das wahr, dass Beethoven, wenn er sich einer jener innigern Stimmungen überliess, mit der ganzen Kraft und Fülle seiner Seele auf sie einging und sie aus dem Tiefsten und Vollsten einflösste. Dies war die Energie des innigen Gefühls; die Energie tiefen Schauens und Schaffens ganzer Seelenerlebnisse schloss sich an, die Energie freudigster Thatkraft und Herrschaft haben wir bereits in seinen Symphonien kennen gelernt.

Vielleicht giebt es kein Werk, das beide Energien so sicher anschaulich vor die Augen stellt, wie die

Sonata per il Pianoforte ed un Violino obligato, A dur, Op. 47, (C. V. 114),

scritta, wie Beethoven zusetzt, in un stilo molto concertante, quasi come d'un Concerto. Das Tonstück aus dem Jahre 1803, (erst am Tage der ersten Aufführung vollendet und ursprünglich für einen englischen Virtuosen, den Mulatten Bridgetower geschrieben) ist dem berühmten Geiger Rudolf Kreuzer gewidmet; konzertirend ist es genannt, weil beide Instrumente wetteifernd in ihm auftreten, nicht wetteifernd in virtuosischen Künsten, sondern im reichen Ausdruck ihres Wesens.

In der Zeit des Erscheinens muss gleichwohl der Anspruch an die Virtuosität ebenfalls hochgespannt oder überspannt befunden worden sein. Man fühlt dergleichen aus der Kritik der allg. mus. Zeitung von 1805 heraus, wo es heisst: „Man muss von einer Art artistischem Terrorismus befangen oder für Beethoven bis zur Verblendung gewonnen sein, wenn man hier nicht einen Belag findet, dass Beethoven sich seit einiger Zeit*) nun einmal capricire, vor allen Dingen immer ganz anders zu sein, wie andere Leute. Für zwei Virtuosen, denen nichts mehr schwer ist, die dabei so viel

*) Etwa seit der Eroica?

Geist und Kenntnisse besitzen, dass sie, wenn die Uebung hinzukäme, allenfalls selbst dergleichen Werke schreiben könnten*), ist diese Sonate. Ein effektvolles Presto, ein originelles schönes Andante mit höchst wunderlichen Variationen, dann wieder ein Presto, der bizarreste Satz, in einer Stunde vorzutragen, wo man auch das Groteskeste geniessen kann und mag." — Wir vermögen kaum, uns auf diesen Gesichtspunkt zurückzuversetzen, von dem vor nunmehr bald einem Jahrhundert über Beethoven Gericht gehalten wurde; doch ist es gut, bisweilen an dergleichen zu erinnern und des früher Ausgeführten dabei zu gedenken.

Das Werk eröffnet sich mit einem Adagio sostenuto. Die Geige tritt allein auf,



sie will kühn sich selbst genügen, das Pianoforte folgt in Moll, es spricht sich in beiden gleichsam ein nobler Entschluss, wie Waffenbrüder edel erregt, in leidenschaftlichem Ringen sich frei zu machen, in das Freie, Weite hinauszudringen. Dem Schluss der Einleitung in D moll auf d—f—a dringt der strebsame Hauptsatz des Presto in A moll nach,



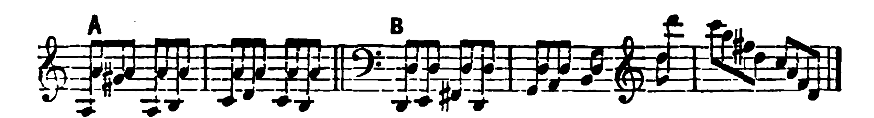
der emporklimmt und so freudig kühn hinüberblickt in das taghelle C dur. Schmerzlich dringend kämpft sich der Satz in den Hauptton wieder hinein und durch ihn hindurch auf die Dominante (H dur) von E dur. Da is es, wo, im Seitensatze,

*) Der wackre Organist Kühnau in Berlin meinte, als man Mendelssohn nachrühmte, er spiele Alles aus dem Kopfe: „Das ist keine Kunst! das könnt ich auch, wenn ich nicht immer Alles vergässe." — Buchstäblich wahr.



das Paar auf seiner Ringer- und Wanderbahn ruht, etwas ermattet, und doch erwärmt, beseligt.

Jenes Durchkämpfen, hier bei **A**



wiederholt am Piano und weitergeführt, kehrt (**B**) wieder und ringt sich in breiten Würfen nach E moll zu einem zweiten Seitensatze; da nichts mehr von Rast, nichts als sieghaftes, wenn auch noch nicht klares und sonnbeleuchtetes Vordringen. Der ganze Verlauf des Presto ist ein psychologisch klar entwickelter, unter Beethovens leitender Hand leicht verständlicher Hergang.

Das Thema des Andante con Variazioni ist einer von jenen Andachtgesängen, die nur Beethoven eingegeben wurden, in denen die Seele ruht, erlöst von aller Müh' und Spannung, kaum noch der Schmerzen gedenkend. Jungfräulich still und ernst, angehaucht von unsterblichen Erinnerungen, wallt der Gedanke Seligen gleich,



mit zögerndem Schritt in Ehrfurcht versinkend und wieder empor sich sehnend. Wir werden dem priesterlich erhabenen Bruder dieses Andante später, im Trio B dur, Op. 97 (C. V. 169), begegnen. — Die Variationen, fein gefühlte und treu festgehaltene Figurationen,

beweisen mit all ihrem reizvollen Inhalte nur, dass nach dem Thema und über das Thema nichts mehr zu sagen gewesen ist.

Den Schluss macht ein Presto, A dur, $^{6}/_{8}$,*) das heiter bis zum Muthwillen, frisch und kühn, den Lebenslauf durch Hell und Trüb hinaustanzt. — So, wie die ganze Sonate erzählt, mag sich Beethoven in jüngern Jahren oft geträumt haben, die grosse, stets beabsichtigte Künstlerfahrt mit einem herzlieben Kunstgenossen als Waffengefährten vereint zu vollführen; dessen hat er sich vielleicht bei dem Geiger Kreuzer erinnert. Ob der es verstanden? gleichviel! hier wallen zwei Brüder in der Kunst, Piano und Geige, die schöne Wanderfahrt hinaus; nie sind sie nach Rüstigkeit und Innigkeit sprechender gezeichnet worden.

In dem Grundzug des Beethovenschen Charakters, in der Energie, mit der er seine Aufgabe fasst und durchführt, liegt endlich auch seine Formfestigkeit begründet. Man muss diesen Begriff nur nicht nach Art der Dilettanten und der Techniker alten Schlages falsch auffassen. Die Formfestigkeit, wir kommen im Anhang darauf zurück, ist weder Unterwerfung unter fremde Vorschrift, noch Beschränkung auf irgend eine Reihe gegebner Formen. Sie ist Folge und Ausdruck kräftiger und klarer Auffassung des Vorzustellenden, sie ist in zusammengesetztern Werken Bedingung und Zeugniss eines einheitvollen, psychologisch-nothwendigen Hergangs: In dieser wahrhaften Bedeutung des Ausdrucks muss Beethoven neben Bach der formfesteste Tonsetzer genannt werden.

Es giebt dafür und gegen das zweideutige Lob, Beethoven sei der phantasievollste oder gar phantastischste Komponist — in dem Sinne nämlich, der in der Phantasie nicht sowohl die schöpferische, als die frei umherschweifende Thätigkeit des Geistes fasst, die gleichsam unentschlossen und richtungslos auf Schmetterlingsflügeln dahin und dorthin, vollkommen unberechenbar, schwebt, einen schlagenden Beweis. Gerade jene Richtung ist niemals wesentlicher Inhalt einer Beethovenschen Schöpfung geworden. Von Mozart besitzen wir zwei solche, die spiel- und feuervolle Fantasie zur C dur-Fuge und die

*) Es gehörte, wie Ries erzählt, ursprünglich zu der ersten Sonate (Op. 30) in A dur mit Violin, die dem Kaiser Alexander gewidmet worden. Beethoven setzte an dessen Stelle, da es für diese Sonate doch zu glänzend sei, die Variationen, die sich jetzt dabei befinden. Bestätigt wird diese Mittheilung durch das Skizzenbuch 1801/1802, in welchem sich mehrfach in unmittelbarer Nähe von Entwürfen, aus welchem die A dur-Sonate op. 30 entstanden ist, Ansätze zum letzten Satze der Sonate op. 47 finden.

grosse C moll-Fantasie mit der Sonate; von Bach besitzen wir neben kleinern, allenfalls hierher zu rechnenden Werken die chromatische Fantasie. Von Beethoven kann nur die

Fantasie für Pianoforte Op. 77 (C. V. 152)

aus dem Jahr 1809 hierher gerechnet werden, (die Fantasie mit Orchester und Chor gehört anderswohin und kommt später in Erwägung) und eben sie beweist, ungeachtet sie viel Anziehendes enthält, dass nicht losgebunden umhersuchende Fantasie, sondern Vertiefung der Hang seiner männlich-ernsten und durchgebildet starken Natur war.

Die Verkennung dieser bei Beethoven hervorstechenden Eigenschaft, der Formfestigkeit, hat theils darin ihren Ursprung, dass man ihr Wesen missverstand und sie in dem buchstäblichen Festhalten der vorhandenen Formen zu finden meinte, theils darin, dass die grössern Verhältnisse, in denen Beethoven sich bewegte, dem Blick ungewohnt und unmessbar erschienen. Allein gerade da, wo das Missverstehn entstanden, ist die Verständigung am sichersten anzuknüpfen.

Es findet sich nämlich, dass die Gestaltungen Beethovens nicht blos stets der jedesmaligen Aufgabe gemäss oder vielmehr nothwendig sind, sondern dass sie sich auch Schritt für Schritt den voraufgegangenen Gestaltungen der Vorgänger oder Beethovens anschliessen.

Er ist vorwärts gegangen, nirgends abgesprungen.

Wenn Lenz mit einem emphatischen, der Cäsarenzeit entwachsenen „Princeps legibus solutus!“ die Fahne der Emanzipation über ihn schwingt und dies Ereigniss an die vermeintliche zweite Styl-Periode knüpft: so muss ihm und denen, die vor und mit ihm die „Befreiung von der Form“ gefeiert, geantwortet werden, dass Beethoven nicht gekommen war, die Form, das Vernunftgesetz, zu lösen, sondern zu erfüllen, in dem wahren Sinne dieses unsterblichen Wortes, dass er den Formgedanken immer weiter verfolgt und zu weitern, reichern, höhern Ergebnissen führt, und dass sich dies nicht an irgend einen Zeitpunkt oder Zeitabschnitt knüpfen lässt, sondern vom ersten bis zum letzten Werke stattfindet. Wenn seine ersten Werke gleichwohl denen der Vorgänger enger anschliessen, so ist das eben der erste Beweis für unsre Ansicht; er begann auf dem Standpunkte jener Meister und hatte keinen Grund und Antrieb, anders als sie zu gestalten. Wo ein solcher Antrieb erwachte, gab er ihm vom Anfang an Folge.

Nur zwei Nachweise.

Das Scherzo, an der Stelle der Haydn-Mozartschen Menuett, wird als Beethovensche Schöpfung bezeichnet — und ist vor Allem desswegen so zu nennen, weil die früheren Komponisten wohl das Wort scherzando, auch scherzoso als Charakterbezeichnung, nicht aber das Wort Scherzo als Gattungsnamen gebrauchen. Ist nun diese neue Form etwa in einer zweiten Periode, etwa von Op. 20 bis 100 hervorgetreten? Keineswegs; wir finden es schon in den ersten Werken, Op. 1, 6, 10, 18 und schon in dem Jugendwerke von 1785, „dem höchsten Versuch in freier Schreibart“ (S. 64), während sich gleichzeitig und später auch die Menuett noch findet, z. B. Op. 2, 10, 22, 31, im Septuor Op. 20 gleichzeitig mit dem Scherzo. Oder ist die Form des Scherzo von Anfang an als neuer Gattungsbegriff charakterisirt? Auch das lässt sich nicht behaupten. Anfangs ist das Wort nur Bezeichnung eines muntern Satzes, der nicht Menuett ist. Beethoven bedurfte der erheiternden Episode, für die Haydn und Mozart fast ausschliesslich die Menuett gebraucht. Schon bei dem letztern weicht bisweilen der Menuett genannte Satz vom Menuett-Charakter bezeichnend ab; die Haydnsche Menuett hat ihn angeregt, kann ihn aber nicht fesseln, weil er eben ein Andrer ist. Hier tritt Beethoven an; aber der rastlose Fortschrittstrieb, der ihn das ganze Leben hindurch bewegt, führt ihn Schritt für Schritt weiter, und das Scherzo, das in der G dur-Sonate Op. 14 seinen Namen dem schalkhaften Finale leihen muss, wird allgemach Schritt für Schritt zur Humoreske, zum Abbild und Ausdruck der Entfremdung, die der unveränderten Welt gegenüber ein ihr entwachsenes Gemüth ergreift, zu einem ganz selbständigen, in sich selber berechtigten Lebensakte.

Die Zusammenstellung verschiedner Sätze zu einem grössern Ganzen erfolgte bei den Vorgängern so, dass in der Regel drei Sätze für die Sonate, vier Sätze für Symphonie, Quatuor u. s. w. verwendet wurden. Hier knüpft Beethoven an. Seine Trios Op. 1 und Quartette Op. 18, sein Quintett Op. 29, seine Symphonien Op. 21, 36, 55 zeigen die Vierzahl der Sätze. Wenn er dieselbe, abweichend von den Vorgängern, auch auf die Mehrzahl der Sonaten anwendet, so spricht sich darin das uns schon Bekannte aus, dass ihm die Sonate gewichtiger, gehaltvoller geworden war; an sich selber ist der Formfortschritt, Uebertragung der Vierzahl von einigen Gattungen auf eine nächstverwandte fast gleiche, nicht erheblich. Er wird auch nicht einmal festgehalten; in der grossen Sonate Op. 47 genügen drei Sätze, für den Inhalt wäre Menuett oder Scherzo

lächerlich gewesen. Im Septuor Op. 20, in der Pastoral-Symphonie Op. 68 geht nun Beethoven über die Vierzahl hinaus: er thut damit nicht mehr, als die Vorgänger in ihren Kassationen, Serenaten u. s. w. auch gethan, im Septuor gleich ihnen aus blosser Musiklust, in der Pastoral-Symphonie nach Erfordern des Gegenstandes. Anderwärts findet er sich bewogen, unter der Dreizahl zu bleiben, wenn nämlich die Aufgabe nicht mehr Sätze forderte oder ertrug. So war die Sonate Op. 54 mit zwei lebhaften Sätzen begnügt; was hätte sie mit einem Adagio anfangen sollen? so fand sich Beethoven bewogen, das Adagio der C dur-Sonate Op. 53 zurückzunehmen und durch ein blosses Einleitungs-Adagio zu ersetzen. Kurz, jede Gestaltung in jeder Periode seines Wirkens ist rein sachgemäss, nirgends herkömmlich, nirgends neuerungssüchtig. Damit erweist sich Beethoven als Künstler.

Gedenken wir am Ende dieser Rück- und Umschau eines unvergesslichen Werkes aus dieser Zeit, der

Sechs geistlichen Lieder von Gellert, (C. V. 122),

die als Op. 48 Ende 1803 entstanden und herausgegeben worden sind.

Wir haben uns erzählen lassen, dass Haydn den Beethoven einen Atheïsten gescholten. Das war er nicht; vielleicht ist überhaupt kein Dichter ohne den Gedanken der lebendigen und vernünftigen Einheit des Weltalls möglich und ohne den Trieb, sich dieses All-Leben und diese All-Vernunft in einem einigen Gott oder mehrern Göttern zu personifiziren. Von Beethoven ist dies urkundlich erwiesen. Er hatte zwei Aufschriften am Tempel der Göttin Neith aus Champollions „Gemälde von Aegypten“ eigenhändig abgeschrieben, in Rahmen fassen lassen und lange Jahre stets auf seinem Schreibtische vor sich stehn. Sie lauten:

I.

Ich bin, was da ist. Ich bin Alles, was ist, was war und was sein wird, kein sterblicher Mensch hat meinen Schleier aufgehoben.

II.

Er ist einzig von ihm selbst, und diesem Einzigen sind alle Dinge ihr Dasein schuldig.

und galten ihm für den Inbegriff der höchsten und reinsten Religion.*)

*) Er, der trotz aller in Leben und Schaffen bewiesener Religiosität doch sein Seelenheil nicht an den Buchstaben des kirchlichen Dogmas hing, war natürlich für jeden wahrhaften Ausdruck des Gottesbewusstseins empfänglich

Ihm war diese Schrift ein theurer Schatz, Schindler bewahrte sie als Reliquie seines unsterblichen Freundes.

In dem Sinne dieser seiner Glaubensstellung hat nun Beethoven die Gellertschen Gesänge in Frömmigkeit und wahrer Andacht aus einfältigem Herzen gesungen, so treu und ganz ihnen hingegeben, dass sie neben allem Aeltern und Neuern fortleben werden, so lange Gemüth und Lippen sich unschuldvoller Frömmigkeit öffnen. Die Begleitung erinnert oft an sanften Orgelklang, der den ehemaligen Organisten vom verlassenen Positiv in der Bonner Hofkirche her umschwebt haben mag: auch hier hatt' er „das Amt zu celebriren", aber nach freiem Herzensdrang. Die Singstimme — dies sei für künftige Erinnerungen angemerkt — ist, wie in Adelaide und andern Werken dieser Zeit, durchaus wohl behandelt; selbst jenes e, das im ersten Liede sechs Takte lang feststeht im innig vertieften Hinschaun auf den, der „meine Burg, mein Fels, mein Hort" ist, muss damals bei der tiefern Stimmung nicht so bedenklich gewesen sein wie jetzt, wo es in den Stimmbruch der meisten Sänger fällt. Der Gesang, Wort und Ton, ist wohl und durchaus treffend auf den Sinn der Gedichte hingerichtet.

Das erste Lied, „Bitten — denn ich will vor dir beten", ertönt feierlich und mit Andacht über dem stillgehenden Basse. Das zweite, „Nächstenliebe" ist lehrhaft ereifert und dabei von Lieb' und Sanftmuth ganz durchdrungen. Von tiefster Bedeutung ist der dritte Gesang „vom Tode" (Fis moll), eines der Nachtgemälde, für das nur

---

welchem Volk oder welcher Zeit auch die konkrete Fassung durch das Wort entstammen mochte. In dem Tagebuche von 1811—1818 findet sich eine Stelle aus der indischen Literatur notirt: „Gott ist immateriell; da er unsichtbar ist, so kann er keine Gestalt haben. Aber aus dem, was wir von seinen Werken gewahr werden, können wir schliessen, dass er ewig, allmächtig, allwissend und allgegenwärtig ist. Was frei von aller Lust und Begier, das ist der Mächtige. Er allein — kein grösserer ist als er." Hat er dies für sich abgeschrieben, weil er die ihm zur Ueberzeugung gewordene Einheit von Sittlichkeit und Gotterfülltheit darin bezeugt fand, so hat er sicher mit Begeisterung in einem Konversationshefte verzeichnet: „Das moralische Gesetz in uns und der gestirnte Himmel über uns. Kant!!!" Schindler hat gewiss Recht, wenn er von ihm urtheilt, dass er, „ohne eine gemachte Theorie vor Augen zu haben, doch Gott in der Welt, wie auch die Welt in Gott" erkannt hat. Daher entsprechen seinem Gemüthsleben besonders „Christian Sturms Betrachtungen der Werke Gottes in der Natur", ein Buch, das er viele Jahre lang als eine Art Hauspostille gebrauchte, um aus ihm in bedrängten Lagen Trost zu schöpfen. cf. Kalischer „Beethoven als religiöser Mensch" in Nr. 24 u. 25 der Sonntagsbeilage der Vossischen Zeitung 1888.

Beethovens Palette die Farben bot. Viel heisse Angst brütet hier, Hochaufschrecken bei dem Gedanken: „Was ist's, das ich vielleicht noch zu leben habe?" Gespensterhaft tritt das „Denk', o Mensch, an deinen Tod!" hinein; zuletzt schwingt in dumpfhallender Tiefe die Sterbeglocke. Man kennt Beethoven nicht vollständig ohne diesen Gesang der Zerknirschung.

Schwungvoll wird der Hymnus „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre" gesungen; stillbrütender Tiefklang, als wenn das Meer der Ewigkeit rauschte, trägt die Frage: „Wer zählt der Himmel unzählbare Sterne?" Der fünfte Gesang redet im Eifer Davidischer Psalmen von Gottes Macht und Vorsehung. Das sechste Lied ist eher Kirchenkantate für häusliche Andacht zu nennen. Der erste Vers, „An dir allein hab' ich gesündigt", reuig, sanft, eindringlich Flehn um Gnade, bildet gewissermassen die Einleitung. Die folgenden Verse werden durch ein Vorspiel, wie von Violoncellen, Bässen, Fagotten, eingeführt und durchweg figural, kirchenmässig unter Beibehaltung der fromm-freudigen Melodie begleitet, Vers 1 („Früh woll'st du mich mit deiner Gnade füllen") mit schmeichelnder Oberstimme, wie man Violinen zu führen liebt, und stützendem Basse; Vers 2 („Lass deinen Weg mich freudig wallen") mit schwungvoller und regsamer Oberstimme und muthigem hörnerartigem Untersatz; Vers 3 („Herr, eile du, mir beizustehn") mit strömenden Bässen, die von den Violinen gesänftigt, in freudiger Bestätigung abgelöst werden.

Wie viel Tausende haben sich schon an diesen Gesängen erbaut! und wie Viele werden es noch!

Leonore.*)

Und nun sollte der sehnlichste Wunsch jedes Musikers auch ihm in Erfüllung gehn, eine Oper sollt' er schreiben. Was regt sich nicht Alles im Komponisten bei diesem Worte! Welche Aussichten, Vorsätze, Pläne! Schaffen aus der Fülle, Gesang aller Art! Chöre! das weiteste Orchester! alle Gattungen vom Lied bis zum reichgewebten Finale! Lust, Tanz, Andacht, Liebe, Trauer, alle

*) cf. Chronol. Verzeichniss Nr. 130 (a, b, c, d) und Nr. 187.

Stimmungen und Leidenschaften, — die ganze Welt im Glanze neuer Schöpfung funkelt vor dem innern Auge! Alles, was man nur in sich fühlt und innerlich geschaut und geahnt hat, soll Gestalt gewinnen, soll Leben, Person und Handlung werden und mit der Macht vollen hör- und schaubaren Lebens, in greifbarer Wirklichkeit vor diese versammelten Tausende treten und ihr Gemüth wecken, ihre Seele läutern und erweiten und erheben, und auf den Schöpfer des glücklichen Werks zurückströmen im Glanze des Ruhms — Erleichterung und Bürgschaft für eine weite Laufbahn voll Thaten, die in sich selber schon lohnende Beglückungen sind.

Welcher Musiker hat nicht diesen Traum geträumt! Wie vielen ist es nur Traum geblieben, wie vielen hat sich der Erfolg anders erwiesen, als sie ihn sich vorgestellt! Auch Beethoven sollte davon zu erfahren haben.

Es ist aber, ehe man sich dem Betrachten solcher Unternehmungen und ihres Erfolgs hingiebt, Erwägung des Verhaltens der Unternehmenden wohl zu empfehlen, damit man durch den Ausgang nicht allzusehr befremdet werde.

Wie gehn denn die meisten Musiker an ein solches, nach allen Seiten hin wichtiges Unternehmen? — In der That folgen sie nur jenen allgemeinen Antrieben. Zur Verwirklichung bringen sie ihr Talent, ihr Geschick, den redlichsten Willen, mit einem Worte: den ganzen Musiker mit — und nicht mehr. Nun ist aber eine Oper nicht blos Musik; sie ist Drama in Musik, sie bedarf zur Verwirklichung ihres dramatischen Inhalts der Scene. Und um diese beiden Momente, deren einer, das Drama, die Musik selber bedingt, deren andrer, die Scene, Schritt für Schritt beachtet und bemessen sein will, — wie viele von den Hunderten deutscher Opernkomponisten hat sich ernstlich um sie bemüht?

Der hierin als höchstes Muster dastand in Beethovens Zeit und heute noch dasteht, einigermassen noch sein Zeitgenosse, das war Gluck. Allein wir haben schon (S. 62) bemerken müssen, dass gerade er ohne allen Einfluss auf Beethoven geblieben. Die Kompositionen weisen nirgends auf einen solchen hin, während sie wenigstens auf Verwandtschaft mit Bach, Haydn, Mozart, vielleicht auch Händel hindeuten. Was auch sollte die beiden Männer zusammenbringen, von denen der eine seine Musik gern an Wort und Handlung dahingab, während dem andern das ganze Leben in Musik aufging.

Vielleicht aber bedurfte Beethoven keines Leiters und keines

Vorbilds; hatte er sich doch mit den grossen Dramatikern, mit Schiller und Goethe und vor allen Shakespeare bekannt gemacht und die Alten, auch den Aristoteles gelesen! Es war aber auch hier zu beobachten, dass Tausende vorzüglicher Menschen Kunst- und Dichterwerke geniessen, tief auf ihr Gemüth einwirken lassen, während unter Tausenden kaum Einer dadurch in der Erkenntniss vom Bau und Wesen jener Werke gefördert wird. Auch ist der Weg von jenen Dichtern zur Oper sehr weit. Gluck selber war nicht aus sich allein und auf den ersten Wurf zu seiner Oper gelangt; er hatte sich vom Standpunkte der italienischen Oper aus in deutlich erkennbaren Fortschritten und zuletzt unter dem Einflusse französischer Dramaturgie und Poesie zu seiner aulidischen Iphigenie emporgearbeitet. Da stand er auf einsamer Höh; seine Idee hatte zunächst nur mittelmässige Nachfolger, unter ihnen Anton Schweitzer, in Frankreich Nicolas Méhul, später in weit höherer Begabung den Napoleoniden Spontini, in Deutschland später Bernhard Klein und zuletzt mit ausgeprägterer Eigenthümlichkeit Richard Wagner.

Beethoven konnte sich Gluck, an dem jede Faser ihm fremd war — bis auf die schlagfertige Thatkraft des Rhythmus vielleicht — nicht anschliessen, noch fand er in sich selber reformatorischen Trieb für die Oper. Er trat an Mozarts Seite. Wir haben erzählt, dass er Méhuls und Cherubini's Opern, besonders die letztern, in der Zeit seiner Opernkomposition mit grosser Aufmerksamkeit gehört und von Cherubini viel gehalten. Indess in Cherubini, der überhaupt in den Grundzügen seines Schaffens nicht eigentlich original war, sondern sich bald der italischen, bald der französischen, bald der deutschen Richtung anschloss, konnte er nichts finden, was er nicht vollendeter und besonders ihm verwandter und ansprechender in Mozart gefunden hätte. Der Deutsche trat zum Deutschen, das ist naturgemäss; seine Oper zeugt überall dafür, sie ist durchaus deutschen Gemüths, hat alle Kraft und auch die Schwächen deutscher Opernart, nichts von der italienisch-französisch-deutschen Faktur Cherubini's, von seiner Glätte und anfröstelnden Kälte.

Gleichwohl waren die äusseren Umstände, welche Beethoven zur Opernkomposition führten, dazu angethan, ihn, wenn er überhaupt fähig gewesen wäre, vom Kunstideale abliegende Gesichtspunkte in sein Schaffen aufzunehmen, in eine Art von Rivalität und Konkurrenz mit Cherubini hineinzutreiben. Der Dramatiker bedarf

der Bühne, wenn er seine Schöpfungen in das blühende Leben überführen will, diejenigen aber, welche an der Spitze eines solchen Kunstinstitutes stehen, fassen ihre Aufgabe oft mehr von der geschäftlichen als der künstlerischen Seite auf. Cherubini's Opern dienten in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts den Leitern der beiden Haupttheater Wiens als Mittel, einander beim Publikum den Vorrang streitig zu machen. Denn die Musiker der Kaiserstadt selbst erwiesen sich damals auf dem Gebiete der Oper wenig ergiebig. Daher zog man die Werke der Ausländer herbei. Schikaneder, Besitzer und Direktor des K. K. privilegirten Schauspielhauses an der Wien (auf der Wieden) liess „zur Belebung des Interesses am musikalischen Drama" am 23. März 1802 Lodoiska von Cherubini aufführen, und zwar mit grossem Erfolg. In Folge dessen studirte Baron Braun, der Leiter des K. K. Hoftheaters, den Wasserträger ein. Aber Schikaneder kam ihm zuvor. Denn am Tage vor der Aufführung im Hoftheater, am 13. August 1802, liess er die nämliche Oper unter dem Namen Graf Armand in Scene gehen. Die Eifersucht beider Institute ward natürlich hierdurch gesteigert. Braun brachte am 6. November Medea auf die Bühne, Schikaneder folgte am 18. Dezember mit dem Bernhardsberg (Elise). Cherubini selbst ward durch die glänzenden Erfolge aller dieser Werke bald in Wien der gefeiertste Opernkomponist. Die allgemeine musikalische Zeitung sprach nicht mehr von einem gewissen, sondern von dem grossen Cherubini. Diese günstige Situation suchte Braun auszunutzen, indem er nach Paris reiste und jenen zu einer Opernkomposition für sein Theater gewann. Schikaneder seinerseits wandte sich Anfang 1803 an Beethoven, in der wohlbegründeten Meinung, dass dieser der rechte Mann sei, auf dem Gebiete der Oper etwas Epoche Machendes zu schaffen.

Beethoven nahm den Auftrag Schikaneders an, natürlich unbekümmert um jenen direktoralen Wetteifer. Ihn fesselte einzig und allein die übrigens auch unter günstigen Bedingungen gebotene Gelegenheit, in einer Gattung, der er bisher nicht näher getreten, seine Kräfte zu versuchen. Bald ward auch das Publikum, wahrscheinlich durch Schikaneders kluge Fürsorge, von dem ihm dereinst bevorstehenden Genusse literarisch verständigt. Schon am 30. März 1803 berichtet die Leipziger Allg. musik. Zeitung in einem, Ende Februar aus Wien geschriebenen Briefe, dass Beethoven eine Oper für das Theater an der Wien komponire! ferner der „Freimüthige", eine von Kotzebue herausgegebene Zeitschrift, am 17. Mai 1803,

dass er dafür nebst freier Wohnung von der Einnahme der 10 ersten Vorstellungen 10 % erhalten werde; endlich die Zeitung „für die elegante Welt“ vom 2. August 1803 meldet in einem Wiener Bericht vom 29. Juni 1803, dass Beethoven ein von Schikaneder gedichtetes Libretto in Musik setze.

Welcher Stoff lag ihm vor? Da es sich um einen Schikanederschen Text handelte, jedenfalls zunächst nicht Leonore. Im musikalischen Nachlasse Beethovens fand sich ein von seiner Hand geschriebenes Gesangstück mit Orchesterbegleitung, das jetzt im Archive der Gesellschaft für Musikfreunde in Wien aufbewahrt wird. Aus dem Texte (in Nottebohms Beethoveniana S. 83 ff. abgedruckt) ergiebt sich folgender Vorgang. Poros (der König?) belauscht mit einem Ungenannten die nächtliche Zusammenkunft seiner Tochter Volivia mit ihrem Geliebten Sartagones, dem Sohne seines Todfeindes. Er beschliesst, ermuntert durch seinen Begleiter, einen Nebenbuhler des Sartagones, die Verbindung zu hindern, andernfalls die Tochter zu verstossen. Eben wollen die Liebenden, da der Tag graut, sich trennen, um am Morgen den Segen des Vaters zu erbitten, da tritt dieser zornentbrannt zwischen sie. Allem Flehen bleibt er taub. Erst als der Verlobte in Verzweiflung sich tödten will, giebt Porus den Widerstand auf, überzeugt von der Aufrichtigkeit und Energie dieser Liebe. Dieser Vorgang ist musikalisch in 3 Sätzen dargestellt Den Anfang macht ein rascher Satz in G moll, ein Duett zwischen Porus und dem Ungenannten; dann folgt ein langsameres Duett in E dur zwischen den Liebenden, endlich ein mehr recitativisches Stück, an dem alle 4 Personen betheiligt sind, es bringt die dramatische Entscheidung. Den Schluss bildet ein vierter Satz, ein weit ausgeführtes Terzett in G dur, in dem die Liebenden unter den Segnungen des Porus sich ihrer Freude hingeben und einander ewige Treue schwören. Dieses Terzett, mit den Worten „Nie war ich so froh wie heute, niemals fühlt' ich diese Freude“ beginnend, stimmt im Wesentlichen, im Hauptthema und zum Theil auch in der Begleitung, mit der ersten Gestalt des Duetts zwischen Leonore und Florestan „O namenlose Freude“ überein. Da nicht anzunehmen ist, dass Beethoven für dieses Terzett seine vollendete und bekannt gewordene Oper geplündert hat, so muss dasselbe früher als Fidelio komponirt sein, und es ergiebt sich zwanglos, dass dieses Gesangstück uns als einziger Rest der Opernarbeit vom Jahre 1803 geblieben ist. Skizzirt ist es unter allen Umständen in diesem

letztgenannten Jahre. Dies folgt aus dem von Nottebohm herausgegebenen Skizzenbuch vom Jahre 1803, welches wir schon wiederholt, namentlich bei Besprechung der Eroica erwähnt haben. In diesem Buche finden sich S. 96 - 120 Vorarbeiten zu jenem Gesangstück, ausserdem zu einer, wie es scheint, nicht über die Skizzirung hinausgekommenen Arie, die sich zweifellos an dasselbe anschliessen sollte. Der ungenannte Nebenbuhler beschwört die Rachegötter um Vergeltung für seine Niederlage und giebt sich dafür in ihren Dienst. Da mit dieser Wendung dem Schicksale der Liebenden noch eine längere und gefahrvolle Prüfungszeit vorgezeichnet wird, so nehmen wir an, dass die hier besprochenen Piecen den ersten Theil der unfertig gebliebenen Oper bilden sollten, wenngleich auch denkbar ist, dass diese Liebesscenen nur als Episoden einem grösseren Ganzen, vielleicht einer Oper „Alexander“ angehören sollten. Darüber lassen sich nur Vermuthungen aufstellen, auch das ist nicht völlig sicher, ob der Text zu dieser liegen gebliebenen Oper von Schikaneder verfasst war. Zum Glück ist die Frage nicht von Wichtigkeit. Das Entscheidende ist, dass Beethovens Vorhaben diesmal nicht zur Verwirklichung gelangte. Fast scheint es, als hätten Beethoven innere Bedenken gegen den Stoff gehemmt. Allerdings würde dieser ja nicht unergiebig an dramatischen Situationen gewesen sein und besonders, wenn die Zauberwelt Indiens im Verein mit hellenischer Heldenhaftigkeit dargestellt werden sollte, hinreichend Gelegenheit zu theatralischen Wirkungen gegeben haben — aber ein Beethoven wollte auch als Opernkomponist zuvörderst rein persönlich und im tiefsten Innern ergriffen sein, ehe seine künstlerischen Kräfte ihr freies Schaffen beginnen konnten. Aehnliche Stoffe wie dieser haben ihm später nach der Leonore oft genug vorgelegen, aber keiner vermochte ihn dauernd zu fesseln. So wird auch in diesem Falle die Abneigung gegen einen solchen Text der Grund der bald erfolgten Zurücklegung der Arbeit gewesen sein. War er doch erst spät und zögernd ans Werk gegangen. Schon im Juni 1803 im Besitz des Libretto, war er doch erst am 2. November desselben Jahres, wie er ausdrücklich in einem Brief an den Maler Macco ausspricht, im Begriffe an seiner Oper anzufangen. Zwar war er bis in den Herbst hinein mit der Vollendung der Eroica beschäftigt, der Hauptarbeit dieses Sommers — gleichwohl würde er seiner Gewohnheit gemäss, die durch fast alle vorhandenen Skizzenbücher bezeugt wird, an mehreren Aufgaben zugleich zu arbeiten, hier abschliessend, dort vorbereitend, auch inmitten der abschliessenden Thätigkeit an

der Symphonie Musse gefunden haben, an der Oper zu komponiren, wäre ihm diese Oper überhaupt Herzenssache gewesen.

Aber nicht lange mehr sollte er harren. Das Jahr 1804 erlöste ihn bald nach seinem Beginne von der höchst wahrscheinlich unsympathischen Aufgabe und brachte ihm auch den rechten Stoff. Mitte Februar nämlich erwarb Freiherr von Braun auch das Theater an der Wien für den Hof. Schikaneder trat aus allen Beziehungen zu dem Institut und an seiner Stelle ward Joseph von Sonnleithner*) Regisseur desselben. Beethoven behielt sein Engagement als Komponist einer Oper für das Theater,. auch die freie Wohnung in demselben. Aber jene Wandlung in der Leitung ward für ihn ein in doppelter Beziehung glückliches Ereigniss, denn einerseits wurde er von der nur widerwillig aufrecht erhaltenen Verpflichtung gegen den vorigen Direktor befreit, andrerseits fand er in Sonnleithner den Dichter, der ihm einen Text verfasste, für dessen wesentlichen Gehalt er sich erwärmen und begeistern konnte. Ehe Nottebohm, der für die Beethoven-Forschung zu früh Verstorbene, diesem Gegenstand seine Aufmerksamkeit zuwandte, galt die von Friedrich Treitschke (Orpheus für das Jahr 1841 S. 258) herstammende Ueberlieferung, Joseph Sonnleithner habe Ende 1804 im Auftrage des Freiherrn von Braun die Besorgung des Leonore-Textbuches für Beethoven übernommen und dieser habe innerhalb der kurzen Frist bis zum Sommer 1805 dasselbe komponirt. Nottebohm hat die Unrichtigkeit der Aussagen Treitschke's nachgewiesen. Zuvörderst macht er darauf aufmerksam, dass letzterer für diese Zeit des Beethovenschen Schaffens als klassischer Zeuge nicht gelten kann, a er damals Beethoven persönlich vielleicht nicht einmal kannte, sicher aber näheren Verkehr mit ihm nicht hatte und überdies schon als Regisseur und Dichter der Hofoper den Unternehmungen des Theaters an der Wien fern stand. Treitschke bringt auch gar keinen Beweis für seine Behauptungen, und diesen selbst stehen von Augen-

*) Geboren in Wien 1765. Ursprünglich Rechtsbeflissener brachte er es bis zur Stellung eines Kreis-Kommissärs und K. K. Hof-Koncipisten. Aber künstlerische Beanlagung führte ihn daneben zur Musik, deren Geschichte zu erforschen und darzustellen er sich vornahm. Zu diesem Zwecke machte er von 1798—1802 weite Reisen durch das nördliche Europa. Nach seiner Rückkehr legte er das gesammelte Material in die Hände Forkels, damit dieser es für seine „Geschichte der Musik in Denkmälern" benutze. Er selbst wurde einer der Gründer des Künstler- und Industriekomptoirs in Wien und am 14. 2. 1804 erhielt er die Stellung eines Hoftheater-Sekretärs.

und Ohrenzeugen widersprechende Nachrichten gegenüber, die durch objektive Thatsachen und Verhältnisse beglaubigt werden.

Ries nämlich, damals Schüler Beethovens und immer in seiner Nähe, berichtet, dass letzterer, als er am Fidelio komponirte, im Theater an der Wien wohnte. Nun wohnte Beethoven zwar 1803 und länger im Theatergebäude, spätestens aber vom Frühjahr 1804 ab im sogenannten rothen Hause in der Alservorstadt. Er hatte, wie Ries ebenfalls angiebt, seine kostenfreie Wohnung, weil sie nach dem Hofe lag, mit einem Mietslogis vertauscht, das ihm während der Arbeit Aussicht, Licht und Luft gewährte. Da nun nicht nachgewiesen werden kann, dass Beethoven nachträglich wieder in das Theater zurückgekehrt ist, so muss er vor Frühjahr 1804 mit Fidelio beschäftigt gewesen sein. Aehnlich berichtet J. von Seyfried, damals Kapellmeister an jenem Theater. —

Ferner — in demselben Skizzenbuche, welches die Entwürfe zu dem oben besprochenen Operfragmente enthält, finden sich auch Entwürfe zu den 5 ersten Nummern der Oper Fidelio, also zur Arie Marzellinens, zu dem Duett zwischen ihr und Jacquino, zu dem später gestrichenen Terzett zwischen beiden und Rocco, dann zu dem Quartett „Mir ist so wunderbar", endlich zur Arie Rocco's. Nun ist dies Skizzenbuch, wie sich aus seinem Inhalte ergiebt, unter keinen Umständen länger als bis in den September 1804 hinein benutzt worden, höchst wahrscheinlich nur bis in den Frühling. Aus der Stellung, welche die Leonore-Skizzen in dem Buche einnehmen, ergiebt sich, dass sie höchstens ein Vierteljahr später fallen, als die zur zurückgelegten Oper. Ist nun, wie oben ausgeführt worden, jene liegen gebliebene Opernscene im November 1803 begonnen worden, so würde Beethoven die erste Hand an Fidelio im Februar, spätestens im März 1804 gelegt haben,*)

*) Das Skizzenbuch fällt seinem Hauptinhalte nach, der, wie bekannt, der Eroica zugehört, in das Jahr 1803. Doch reicht der Gebrauch des Buches einerseits ins Jahr 1802 zurück, andrerseits greift es in einen guten Theil des Jahres 1804 hinein. Es scheint sich an das Skizzenbuch von 1801—1802, welches etwa bis in den Oktober 1802 hinein benutzt wurde, unmittelbar anzuschliessen. Während dort zwischen Arbeiten zu dem 2. und 4. Satz der zweiten Symphonie das Thema zu Rule Britannia erscheint, werden hier gleich im Anfange Variationen dazu entworfen. Wir dürfen also den Spätherbst 1802 als den frühesten Termin, wo die Benutzung des letzteren Skizzenbuches begonnen hat, ansehen. Aber auch der späteste ergiebt sich unschwer. Auf der letzten innern Seite des Umschlages findet sich der Titel der Violin-Sonate Op. 47: „Sonata scritta in un stilo molto concartante quasi come d'un Concerto." Am 3. Februar 1804

ein Ergebnis welches auf das glücklichste übereinstimmt mit Ries' und Seyfrieds Angaben. Natürlich muss er zur selbigen Zeit auch das Textbuch Sonnleithners schon besessen haben. Das letztere folgt auch aus einem andern Umstande. Am 3. Oktober 1804 wurde in Dresden, und zwar, wie die Leipziger Allg. musik. Zeitung vom

---

wurde die Verlagscession der Sonate an Simrock unterschrieben. Dieser Titel wird also nicht viel später auf dem Umschlage notirt sein, spätestens aber ist es im September 1804 geschehen, andernfalls würde, da in diesem Monate die Widmung an R. Kreutzer erfolgte, auf der Notiz der Zusatz, mit dem die Sonate bei sonst übereinstimmendem Titel später erschien „Composta e dedicata al suo amico R. Kreutzer“ schwerlich fehlen. Eine andere Erscheinung führt mit grösserer Sicherheit auf den ersten Theil des Jahres als Zeit des Abschlusses unseres Skizzenbuches zurück. Das Buch zählt 182 Seiten. Innerhalb der letzten Dekade kommen Skizzen zum Oratorium Christus am Oelberge vor, die einer theilweisen Umarbeitung von Stellen der bereits fertigen Partitur gelten. Nun wurde das Oratorium zum dritten Male am 27. März 1804 aufgeführt; es ist wahrscheinlich, dass diese Umarbeitung in Aussicht dieser Aufführung, und zwar kurz vorher, unternommen ist.

Umfasst also das Skizzenbuch den Zeitraum zwischen November 1802 und April 1804, so vertheilen sich die in jenem Buche vorkommenden Skizzirungen über den Zeitraum so, dass (wir sehen von kleineren Kompositionen ab) zunächst die Eroica bis tief in den Herbst 1803 hinein gearbeitet (B. 3 des Buches bis S. 93) und im wesentlichen vollendet wird. Denn wenn uns auch nur sehr gründliche und weit vorgerückte Detailarbeit, kein fertiges Produkt entgegen tritt, so erzählt uns doch übereinstimmend mit K. Czerny ein glaubwürdiger Landsmann Beethovens, J. Mähler, er habe Beethoven im Herbst 1803 mit Beendigung der Symphonie beschäftigt gefunden und das Finale von ihm spielen gehört. Wenn wir an einer früheren Stelle (S. 247) als Monat des Abschlusses den Mai 1804 bezeichneten, so ist einerseits an den Anfang dieses Monats zu denken, da Napoleon am 18. Mai Kaiser wurde, anderseits muss man das Wort Abschluss in dem Sinne der endgültigen Feststellung jeder einzelnen Partiturstelle verstehen. — Auf die Eroica-Skizzen folgten dann fast unmittelbar die Vorarbeiten zur liegen gebliebenen Oper (S. 96—120), dann auf den nächsten 26 Seiten Vorarbeiten zur C dur-Sonate Op. 53, endlich auf S. 146—167 die Leonoren-Entwürfe. War der erste Opernversuch im November 1803, wie wir früher gesehen, gemacht, so fällt der zweite glücklichere seinem Anfange nach wenige Monate später, also in den Februar, spätestens März 1804. Uebrigens finden sich mitten zwischen den Arbeiten zur Leonore ausser einer ziemlichen Anzahl kleiner Ansätze zu unausgeführt gebliebenen Musikstücken einige Takte des Klavierkonzerts in G dur, Entwürfe zum dritten Satz der C moll- Symphonie und zu vielem Andern: ein Beweis, dass die Arbeit zur Leonore damals keine sehr dringende war und dass die Zeit noch nicht gekommen, wo er der Oper seine Kraft vorzugsweise widmete. Auch dieser Umstand spricht dafür, dass diese Skizzen einer viel früheren Zeit angehören als derjenigen, in welche Treitschke die Entstehung des Textbuches und den Beginn der Arbeit Beethovens setzte.

24. Oktober verbreitet, unter grossem Beifall Paers Leonore aufgeführt, eine Oper nicht blos gleichen Namens, sondern auch gleichen Stoffes und inhaltlich gleichen Textes. Das italienische Libretto der letzteren war wie das deutsche des Sonnleithner verfasst nach einem schon mehrere Jahre früher entstandenen und in Musik gesetzten französischen Textbuche. Nun waren in jenen Jahren Paers Opern in Wien allgemein beliebt, eine Inscenirung seiner Leonore wäre also dem Wunsche des Publikums zweifellos entsprechend gewesen. In Erwägung dessen ist es nicht glaublich, dass die Direktion des Wiener Hoftheaters, die sicherlich bei der Wahl des Stoffes eine mitentscheidende Stimme hatte, noch Ende 1804 den Muth gehabt haben sollte, Beethoven, einen im Opernfache doch noch nicht erprobten Komponisten, mit der musikalischen Illustration desselben Textes zu betrauen, vergessend, dass Paers Leonore ihren Weg ebenso gut nach Wien finden würde, wie alle anderen Opern desselben. Es wäre von vornherein ein bedenkliches Unternehmen gewesen, denselben Stoff konkurrirend bearbeiten zu lassen. Im Gegentheil, die Direktion sowohl, wie Sonnleithner und Beethoven selbst werden keine Ahnung gehabt haben, dass ihnen, noch ehe des letzteren Werk vollendet sein konnte, eine Konkurrenz durch Paer entstehen würde. Mithin können wir die Zeit, wo dies Sujet für Beethoven gewählt wurde, nicht nahe genug an den Anfang des Jahres 1804 gerückt denken, und auch diese Erwägung ergiebt, dass Beethovens Oper schon vor dem Frühling 1804 im Entstehen begriffen war.

So übernahm Beethoven den Leonore-Text arglos und unbefangen und ging „rüstig, mit Lust und Liebe“, wie Seyfried schreibt, ans Werk. Möglich, dass die Arbeit während des Sommers 1804 noch weit von der endgültigen Gestalt entfernt blieb, welche später hervortrat, jedenfalls aber entstammt der Plan des Ganzen und die musikalische Erfindung dieser frühen Zeit, auch wird die Ausführung der Entwürfe so weit gefördert sein, dass nach dem Bekanntwerden der Paerschen Oper an ein Zurücklegen nicht mehr zu denken war. Nun einmal gegen Wissen und Willen in den Wettkampf hineingerathen, fürchtete natürlich ein Beethoven bei der Eigenartigkeit seiner künstlerischen Richtung, bei der Selbständigkeit seines rein sachlichen Standpunktes, seinen Vorgänger nicht. Im Jahre 1805, während der Sommerfrische in Hetzendorf, legte er die, wie er damals glaubte, letzte Hand an das Werk und kam gegen Ende der Saison mit der fertigen Partitur nach Wien zurück. Wenn man erwägt, dass schon am 20. November die erste Aufführung erfolgte, dass das Ausschreiben

der Rollen, das Vervielfältigen der Orchesterstimmen, vor allem das Einstudiren und die Proben wenigstens einen Monat erforderten, so muss man sich Beethovens Arbeit an der Oper mit dem Anfang Oktober spätestens beendet denken. Wir werden sehen, wie viel Mühe und Nacharbeit ihm das Werk noch kosten sollte! —

Doch es ist hohe Zeit, dass wir von diesen Aeusserlichkeiten absehen und an das Werk selbst herantreten.

Wie oben erwähnt, hatten Sonnleithner und der Verfasser des Paerschen Libretto ein französisches Original bearbeitet. J. N. Bouilly, der Dichter des Libretto „les deux journées" (Wasserträger) hatte 1798 ein angeblich spanisches Sujet zu einer Operette unter dem Titel Léonore ou l'amour conjugal gestaltet, Pierre Gaveaux, Sänger am Theater Feydeau in Paris, die Musik dazu geschrieben und noch in demselben Jahre dort aufgeführt. Die nach der Dichtung von Bouilly für Beethoven und Paer zurecht gemachten Texte unterscheiden sich, abgesehen davon, dass der eine deutsch, der andre italienisch ist, darin unter einander, dass der Paersche italienische Theatergewohnheiten berücksichtigt und einzelne Partien breiter als der französische Verfasser ausführt, zum Theil in äusserst geschmackloser Weise, während Sonnleithner sein Original im wesentlichen nur übersetzt und nur da selbständig verfährt, wo die Situation Veranlassung zu wirkungsreichen Musikstücken bietet. In solchen Fällen verwandelt er den französischen Dialog in Arien oder Ensemblestücke.

Zunächst vergegenwärtigen wir uns den Inhalt und Gang der Handlung.

Florestan, der Gatte Leonorens und Freund des Ministers, hat sich den Tyranneien des Gouverneurs Pizarro widersetzt und Anklage bei dem Minister gedroht. Pizarro weiss sich seiner zu bemächtigen und ihn im Kerker, als angeblichen Staatsgefangenen, in geheimer Haft verschwinden zu lassen. Die Gattin Leonore beschliesst seine Rettung. Es gelingt ihr, als junger Bursch verkleidet, unter dem Namen Fidelio in den Dienst des Kerkermeisters Rokko zu kommen und dadurch Zutritt zu den Gefängnissen zu erlangen, in deren einem, sie weiss nicht in welchem, ihr Gatte schmachtet. Leider erweckt sie in Rokko's Tochter Marzelline Liebe, in dem bisherigen Freier um dieselbe, Jaquino, Eifersucht und kann das thörichte Pärchen, will sie nicht ihr Geheimniss und ihren Plan gefährden, nicht aufklären: der alte Rokko ist der Verbindung des angeblichen Fidelio mit seiner Tochter keineswegs ab-

hold. Nun trifft, Allen unerwartet, die Nachricht ein, dass der Minister unterwegs sei, die Gefängnisse zu besuchen und Recht zu pflegen. Pizarro weiss sich nicht anders sicher zu stellen, als indem er Florestan vor der Ankunft des Ministers aus dem Wege räumt. Er beschliesst, ihn mit Rokko's Beistand im Kerker zu ermorden und zu bestatten, und stellt Wachen aus, die ihn durch Trompetensignale von dem Herannahen des Ministers benachrichtigen sollen. Fidelio darf den Kerkermeister in das Gefängniss begleiten, wo dem Gefangenen sein Grab gegraben werden soll; sie selber arbeitet mit Rokko an der Gruft, unwissend, wem sie gegraben wird, denn den schlummernden Gefangenen vermag sie im Dunkel des Kerkers nicht zu erkennen. Sie weckt das Mitleid des von Grund aus gutmüthigen Alten, und darf den Gefangenen, dessen Nahrung man allmählich verkürzt hatte, um ihn verschmachten zu lassen, laben. Da tritt Pizarro ein und will ein Ende machen. Nun erst erfährt Leonore, dass es der Gatte ist, dem sie das Grab gegraben und der jetzt vor ihren Augen ermordet werden soll. Einer Löwin gleich wirft sie sich dem Mörder entgegen, der erst vor dem unerwarteten Zeugen, dann vor der Gattin seines Opfers zurückbebt — eben verkünden die Trompeten das Nahn des Retters — endlich vor ihrer Waffe feig zurückschwankt. Florestan ist gerettet, der Minister bringt Sicherheit für die Unschuld, Gericht für den Verbrecher, Gnad' und Freude für Alle.

Nach dem technischen dramaturgischen Ausdruck ist das ein „Rettungsstück“. Bei solchen Aufgaben ist es nicht um Entwickelung von Charakteren in einer vor unsern Augen sich entspinnenden und vollendenden grossen Handlung zu thun. Es ist vielmehr eine bestimmte und zwar gefahrdrohende Situation gegeben, in der bestimmte schon fertige Persönlichkeiten sich befinden, thun und leiden, wie es die Situation und ihr ein- für allemal festgestellter Charakter mit sich bringt. Die Entscheidung — Rettung, Aufhebung der Situation — kommt dann von aussen hinein, durch irgend ein nicht von den Handelnden abhängiges Ereigniss, durch einen deus ex machina, hier den Minister. Der Minister ist es, der durch sein glücklicherweise rechtzeitiges Eintreffen, das aber seinen Anlass nicht zunächst in dem Verhalten der Personen hat, Rettung und Lösung bringt. Leonore, die einzige zum Handeln entschlossene Person des Drama's, ist für die Lösung nur hülfreich, indem sie die Gefahr einen Augenblick

lang verzögert, Florestan wird als Edler, als Gegner und Bedroher des Unrechts bezeichnet, ist aber vom Beginn des Drama's an nur in der Lage des Leidenden; er trägt seine Ketten, er empfängt Labung und Rettung, ausser Stande, selbstthätig einzugreifen. Neben ihnen wirken Pizarro und der Minister abstrakt (nämlich ohne dass ihre Handlungsweise sich vor unsern Augen lebendig motivirt) als die „zwei Prinzipe“ (mit Beethoven zu reden) des schadenbringenden Bösen und rettungbringenden Guten. Zwischen ihnen steht Rokko, der folgsame Diener und Gehülfe des Bösen, der aber in seiner Gutmüthigkeit den Sinn des Guten in sich fühlt und zuletzt dazu thut, den Eintritt des schon angelangten Retters zu beschleunigen. Ihm schliessen sich episodisch, um dem Vorgang einen Zuwachs an Ereignissen zu geben, die verliebte Marzelline und der eifersüchtige Jaquino an, ohne wesentliches Verhältniss zu dem eigentlichen Vorgange. Chöre der Gefangnen, der Soldaten, des Volks dienen als Staffage für die Begriffe des Leidens, der Tyrannei und der Rettung.

Wie ein wahrer Dramatiker, ein Schiller, ein Shakespeare, diesen Stoff angesehn hätte, das ist eine ganz andre Frage, als die, wie Beethoven ihn ansehn musste. Ihm war Leonore das ganze Drama, wenigstens das Herz des Drama's, Leonore, die schüchterne Taube, die zur fliegenden Flamme der edelsten Liebe wird, zum Adler, der kühn sich emporschwingt, vor dessen funkelndem Zornesblick die Macht des Bösen erschlafft. Sie wird ihm, dem durchaus deutschen Manne und Künstler, Ideal des deutschen Weibes: liebend, treu, weiblich zurückgezogen, der Gefährdung des Gatten gegenüber entschlossen hervortretend, durch alle Noth und Bangniss Schritt für Schritt ohne Schwanken vordringend zur Rettung, der höchsten Gefahr gegenüber ein Heldenweib, mehr Mann als alle Männer um sie her, — ist die Rettung vollbracht, bescheiden wieder in weibliche Zurückgezogenheit zurücktretend. Ob der schöne Name Eleonore nicht Jugenderinnerungen erweckt hat an seine erste Freundin, und diese Erinnerungen halb unbewusst mitgespielt haben? Es weht neben allem zur Sache — zum Drama Gehörigen ein Duft trauter Erinnerung um Eleonorens Erscheinung. Gerade dass zwischen Beethoven und Eleonore Breuning niemals ein leidenschaftlich Verhältniss obgewaltet, wohl aber das einer zärtlichen Freundschaft, — sie heisst in der HS (der Fischhoff'schen Handschrift) (S. 156) „das Kind Lorchen“, er begehrt von ihr weibliche Arbeiten und sendet ihr Kompositionen

zur Erinnerung, — gerade das macht solch absichtsloses Hinüberträumen in vergangne liebe Tage glaublicher.*) Solche Nachklänge

*) Lieblich zeichnet die HS das Jugendverhältniss. „Ein ebenfalls zartes freundschaftliches Band schien sich in der Breuningschen Familie zwischen Beethoven und dem Kinde Lorchen entwickelt zu haben, welcher Beethoven Unterricht im Klavier gab, und von deren Hause er sich am schwersten trennte. In Beethovens Brieftasche fand sich nach seinem Tode ein mit gemalten Blumenkränzen eingefasstes Briefchen mit folgenden Zeilen:

Zu B.'s Geburtstag v. seiner Schülerin.

Glück und langes Leben
Wünsch' ich heute Dir;
Aber auch daneben
Wünsch' ich etwas mir.
Mir in Rücksicht Deiner
Wünsch' ich Deine Huld;
Dir in Rücksicht meiner
Nachsicht und Geduld.

Von Ihrer Freundin u. Schülerin
Lorchen v. Breuning."

So findet, was in der ersten Ausgabe dieses Buchs blosse Muthmassung. „Hypothese des Gemüths" war, hier thatsächliche Bestärkung.

Gleichwohl wird man auch jetzt noch die damals allein vorliegenden zwei Briefe Beethovens an Leonore Breuning gern lesen, in denen das Verhältniss fortlebt. Es war nur nicht aus ihnen zu entnehmen, dass die Erinnerung von Beethoven über die Oper und bis zum Tode bewahrt werden würde. — Beethovens Art, sein Unrecht schärfer zu empfinden, und dringlicher abzubitten, als die Sache verdient, ist schon bekannt (S. 126). Was die Abbitte im ersten Briefe betrifft, wissen wir nicht. Die Nachschrift zu diesem Briefe haben wir schon S. 65 gegeben.

Wien, den 2. November 93.

Verehrungswürdige Eleonore!
Meine theuerste Freundin!

Erst nachdem ich nun hier in der Hauptstadt bald ein ganzes Jahr verlebt habe, erhalten Sie von mir einen Brief, und doch waren Sie gewiss in einem immerwährenden lebhaften Andenken bei mir. Schon oft unterhielt ich mich mit Ihnen und Ihrer lieben Familie, nur öfters nicht mit der Ruhe, die ich dabei gewünscht hätte. Da war's, wo mir der fatale Zwist noch vorschwebte, wobei mir mein damaliges Betragen so verabscheuenswerth vorkam. Aber es war geschehn, und wie viel gäb' ich dafür, wäre ich im Stande meine damalige, mich so entehrende, sonst meinem Charakter zuwiderlaufende Art zu handeln ganz aus meinem Leben tilgen zu können. Freilich waren mancherlei Umstände, die uns immer von einander entfernten, und wie ich vermuthe, war das Zuflüstern von den wechselsweise gegen einander gehaltenen Reden hauptsächlich dasjenige, was alle Uebereinstimmung verhinderte. Jeder von uns glaubte hier, er spreche mit wahrer Ueberzeugung, und doch war es nur angefachter Zorn, und wir waren beide getäuscht. Ihr guter und edler Charakter, meine liebe Freundin, bürgt mir zwar dafür, dass Sie mir längst vergeben

tönen in jedes Herz, wie viel mehr in das erregte des Künstlers, mit beseelender, verjüngender Kraft hinein.

---

haben. Aber man sagt, die aufrichtige Reue sei diese, wo man sein Vergehen selbst gesteht; dies habe ich gewollt. — Und lassen Sie uns nun den Vorhang vor diese ganze Geschichte ziehen, und nur noch die Lehre daraus nehmen, dass, wenn Freunde in Streit gerathen, es immer besser sei, keinen Vermittler dazu zu gebrauchen, sondern dass der Freund sich an den Freund unmittelbar wende.

Sie erhalten hier eine Dedikation von mir an Sie, wobei ich nur wünschte, das Werk wäre grösser und Ihrer würdiger. Man plagte mich hier um die Herausgabe dieses Werkchens und ich benutzte die Gelegenheit, um Ihnen meine verehrungswürdige Eleonore, einen Beweis meiner Hochachtung und Freundschaft gegen Sie und eines immerwährenden Andenkens an Ihr Haus zu geben. Nehmen Sie diese Kleinigkeit hin, und denken Sie dabei, sie kömmt von einem Sie sehr verehrenden Freunde. O, wenn sie Ihnen nur Vergnügen macht, so sind meine Wünsche ganz befriedigt. Es sei eine kleine Wieder-Erinnerung jener Zeit, wo ich so viele und so selige Stunden in Ihrem Hause zubrachte, vielleicht erhält es mich im Andenken bei Ihnen, bis ich einst wiederkomme, was nun freilich so bald nicht sein wird. O, wie wollen wir uns dann, meine liebe Freundin, freuen; Sie werden dann einen fröhlichen Menschen an Ihrem Freunde finden, dem die Zeit und sein besseres Schicksal die Furchen seines vorhergegangenen widerwärtigen ausgeglichen hat.

Sollten Sie die B. Koch sehen, so bitte ich Sie, ihr zu sagen, dass es nicht schön sei von ihr, mir gar nicht einmal zu schreiben. Ich habe doch zwei Mal geschrieben, an Malchus schrieb ich dreimal und — keine Antwort. Sagen Sie ihr, dass, wenn sie nicht schreiben wollte, sie wenigstens Malchus dazu antreiben sollte. Zum Schlusse meines Briefs wage ich noch eine Bitte; sie ist, dass ich wieder gerne so glücklich sein möchte, eine von Hasenhaaren gestrickte Weste von Ihrer Hand, meine liebe Freundin, zu besitzen. Verzeihen Sie die unbescheidene Bitte Ihrem Freunde. Sie entsteht aus grosser Vorliebe für Alles, was von Ihren Händen ist, und heimlich kann ich Ihnen wohl sagen, eine kleine Eitelkeit liegt dabei mit zum Grunde, nämlich: um sagen zu können, dass ich etwas von einem der besten, verehrungswürdigsten Mädchen in Bonn besitze. Ich habe zwar noch die erste, womit Sie so gütig waren, mich in Bonn zu beschenken, aber sie ist durch die Mode so unmodisch geworden, dass ich sie nur als etwas von Ihnen mir sehr Theures im Kleiderschranke aufbewahren kann. Vieles Vergnügen würden Sie mir machen, wenn Sie mich bald mit einem lieben Briefe erfreuten. Sollten Ihnen meine Briefe Vergnügen verursachen, so verspreche ich Ihnen gewiss, so viel mir möglich ist, hierin willig zu sein, so wie mir alles willkommen ist, wobei ich Ihnen zeigen kann, wie sehr ich bin

Ihr Sie verehrender

wahrer Freund

L. v. Beethoven.

Zweiter Brief an Fräulein von Breuning.

Aeusserst überraschend war mir die schöne Halsbinde von Ihrer Hand gearbeitet. Sie erweckt in mir Gefühle der Wehmuth, so angenehm mir auch

So ward Leonore mit innerer Nothwendigkeit und unbeabsichtigt Mittelpunkt der ganzen Oper. Von diesem Mittelpunkt aus musste sich Beethovens Liebe zum Werk über alle Theilnehmenden verbreiten. Ihr zunächst stand ihr Gatte Florestan, der Streiter, der Leidende um das Recht, im Kerker, in Gefahr unmittelbaren Todes. Was ist uns Florestan? Der leere Namen eines Mannes, der thatlos vorübergegangen oder vielleicht niemals gelebt hat. Beethoven war er durch sein Recht, durch sein Leiden, durch Leonorens Liebe dreifach geweiht. Und wenn Unrecht und Knechtung ein Fluch sind, schwebt und drückt nicht dieser Fluch über allen Häuptern und

---

die Sache selbst war. Erinnerung an vorige Zeiten war ihre Wirkung, auch Beschämung auf meiner Seite durch Ihr grossmüthiges Betragen gegen mich. Wahrlich ich dachte nicht, dass Sie mich noch Ihres Andenkens würdig hielten. O hätten Sie Zeuge meiner gestrigen Empfindung bei diesem Vorfall sein können, so würden Sie es gewiss nicht übertrieben finden, was ich Ihnen vielleicht hier sage, dass mich Ihr Andenken weinend und sehr traurig machte. Ich bitte Sie, so wenig ich auch in Ihren Augen Glauben verdienen mag, glauben Sie mir, meine Freundin (lassen Sie mich Sie noch immer so nennen), dass ich sehr gelitten habe und noch leide durch den Verlust Ihrer Freundschaft. Sie und Ihre theure Mutter werde ich nie vergessen. Sie waren so gütig gegen mich, dass mir Ihr Verlust nicht sobald ersetzt werden kann und wird, ich weiss, was ich verlor, und was Sie mir waren, aber — ich müsste in Scenen zurückkehren, sollte ich diese Lücke ausfüllen, die Ihnen unangenehm zu hören und mir, sie darzustellen sind.

Zu einer kleinen Wiedervergeltung für Ihr gütiges Andenken an mich, bin ich so frei, Ihnen hier diese Variationen und das Rondo mit einer Violine zu schicken. Ich habe sehr viel zu thun, sonst würde ich Ihnen die schon längst versprochene Sonate abgeschrieben haben. In meinem Manuskript ist sie fast nur Skizze und es würde dem sonst so geschickten . . . selbst schwer geworden sein, sie abzuschreiben. Sie können das Rondo abschreiben lassen und mir dann die Partitur zurückschicken. Es ist das Einzige, das ich Ihnen hier schicke, was von meinen Sachen ohngefähr für Sie brauchbar war, und da Sie jetzt ohnedies nach Kerpen reisen, dachte ich, es könnten diese Kleinigkeiten Ihnen vielleicht einiges Vergnügen machen.

Leben Sie wohl, meine Freundin. Es ist mir unmöglich, Sie anders zu nennen, so gleichgültig ich Ihnen auch sein mag, so erlauben Sie doch, dass ich Sie und Ihre Mutter noch eben so verehre, wie sonst. Bin ich im Stande, sonst etwas zu Ihrem Vergnügen beizutragen, so bitte ich Sie, mich doch nicht vorbeizugehen; es ist noch das einzig übrigbleibende Mittel, Ihnen meine Dankbarkeit für die genossene Freundschaft zu bezeigen.

Reisen Sie glücklich, und bringen Sie Ihre theure Mutter wieder völlig gesund zurück. Denken Sie zuweilen an Ihren

Sie noch immer verehrenden Freund

Beethoven.

beugt alle, so lange nur noch ein Einziger ihm verfallen ist? So heiss empfand Beethovens freiheitdürstendes Gemüth mit Leonorens Gatten. Immer blieb sie der Mittelpunkt.

In solchem Sinne wuchs die Begebenheit einiger vergessner oder erdichteter Personen zu einem grossen, ernsten Vorgang empor, sittlich höher und künstlerisch einheitsvoller, als er irgend einer deutschen Oper unterliegt. Solches im Gemüthe tragend, konnte Beethoven auch das Beiwerk, das Spiel des Rokko, des Pizarro, bis zu Marzelline und Jaquino hinunter mit hinnehmen. Hatte nicht auch Leonore sich in dunkles Knechtsgewand gehüllt und in die niederen Verhältnisse sich schicken, die abgeschmackte Verlobung mit Marzelline sich gefallen lassen, den niedrigsten Diensten sich unterziehen müssen?*) Es ist bemerkenswerth und zeugt dafür, dass er sie in der That als Mittelpunkt des Ganzen empfunden, dass Jeder in ihrer Nähe veredelt und auf die Spitze seines Charakters gehoben wird. Rokko, Marzelline, selbst Jaquino reden in ihrer Nähe, die als Knecht unter ihnen weilt, ganz anders als in ihrer Abwesenheit.

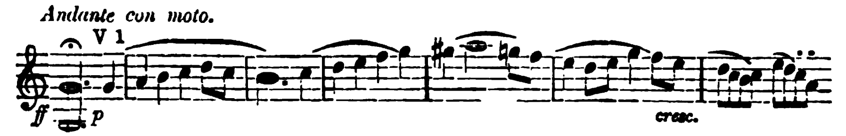
Gleichwohl hat ihm das Kleinleben, so fremd und fern seiner Natur, viel zu schaffen gemacht. Marzellinens kleine Arie, „O wär ich schon mit Dir vereint", hat er fünfmal gearbeitet. Er sollte überhaupt an der Oper Geduld lernen — und hat Treue an ihr geübt, zur Belehrung und Stärkung aller ehrlichen Künstler.

Als die Oper vollendet war, schrieb er die Ouverture. Die erste.

Was hätt' ihm bei dieser Ouverture, der ersten zu seiner Oper, vorschweben können, als Leonorens mildes Bild? Gleich hier lernen wir, dass in Wahrheit sie die Seele seiner Oper gewesen, nicht blos nach der Anlage des Gedichts, sondern noch entschiedner in Beethovens Auffassung. Ihr Dasein, ihre Geschichte, das ist der Inhalt der Ouverture.

*) Freilich gegen eine Scene von so peinlicher Wirkung, von so unerhörter Taktlosigkeit und Unwahrheit, wie sie der Verfasser des italienischen Textes dem Komponisten Paer zumuthet, hätte ein Beethoven zweifellos unerbittlich protestirt. Jener nämlich lässt nach der Errettung des Florestan und der Erkennungsscene zwischen Leonore und ihm Marzelline auftreten. Sie hat Fidelio vermisst, und um ihn aus dem Kerker zu holen, ihrem Vater die Schlüssel entwendet. Durch sie erfährt Leonore die Ankunft des Ministers, Marzelline verspricht ihn herbeizuholen, vorher aber muss ihr in einem Duett Leonore in Gegenwart Florestans die zärtlichsten Liebeserklärungen machen. cf. O. Jahn Klavierauszug S. III. Dieses Musterstück von Italianismus vertritt bei Paer die Stelle des herrlichen Duetts „O namenlose Freude" zwischen Leonore und Florestan.

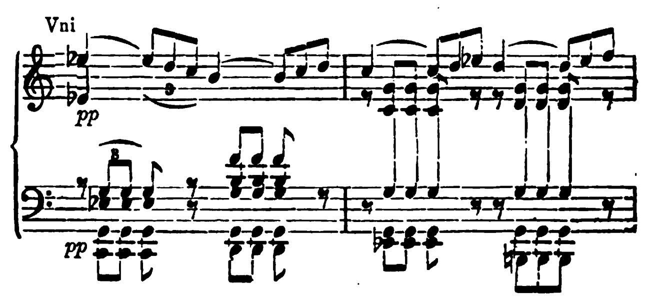
Nach dem ersten stark weckenden Aufschlag des Orchesters auf G—g—g wallt ganz einsam, unbegleitet die zartsinnige Melodie



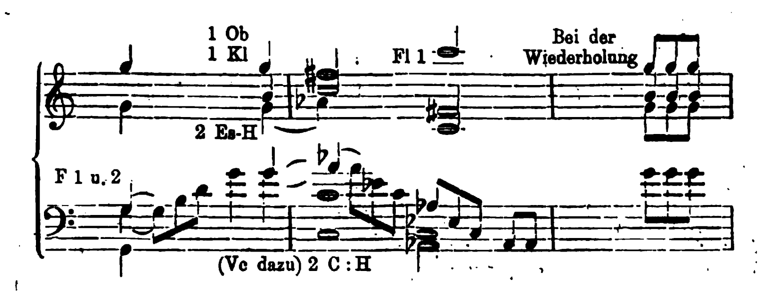
daher, Leonorens Seele, in sich friedvoll und himmelstill, — so war sie. Das wird uns nach einem zweiten Schlag vollstimmig und mit Wehmuth (erst Saiten, dann Bläser, mit einer Wendung nach der schattigern Unterdominante F dur) wiederholt. Ein Schmerzruf (e—g—b—cis) reisst unvorhergesehn in das stille Dasein, darauf, verloren, angstvoll suchend, ein ziellos geschäftiges Schweifen abwärts und wieder aufwärts, durch die erste, zweite Violin, Bratsche, Violoncell, wieder Bratsche, zweite, erste Violin irrend. Das Bild tritt in feierlicher Dreizahl vor und lässt nicht wieder los die ängstlich einsame verlassen rathlose Seele, die athemlos harrt und auf Einen Punkt hin gefesselt



lauscht und bangt und über dem dunkeln Abgrund ihres Leids klagt



und die Stimme des Mitleids (Wiederholung mit Zutritt von Flöte und Klarinette) weckt. Dann taucht aus seufzerschwerem Schmerze hart der zagenden Weiblichkeit abgekämpft,



der Entschluss zu ihrer That auf; aus frischem gesundem Leben tritt sie, da es ihr auferlegt ist voll Muth und Seelenadel, Freudigkeit im warmen Herzen, die steile Bahn an. Erwartungsvoll, gespannt, leicht weiblichen Schrittes strebt sie vorwärts



mit seelenvollem Ausgang, warm wie ein rührend Gelübde,



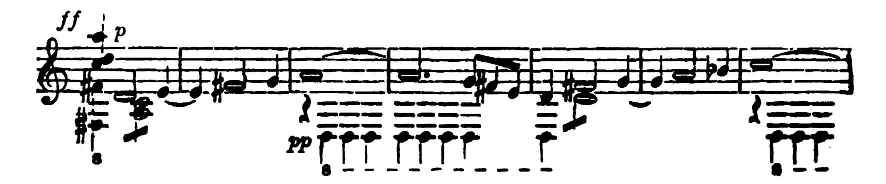
rührig und doch höchst massvoll.

Ist denn das nicht ein wundervoller Ouverturengedanke, vor dem Leid das Glück zu schildern? zu sagen: so war sie, still in sich geschmiegt, das Glück ungetrübten, von Zärtlichkeit wie auf Mutterarmen gewiegten Daseins träumend! So, aufgeschreckt, verloren sie und der Gatte, wenn sie nicht in sich Rettung findet, so trat sie die Heldenlaufbahn an, trug die Niedrigkeit — und wenn der Vorhang sich wieder hebt, seht ihr sie vor dem Grabe, das sie dem Gatten hat graben müssen! Aber da, gerade da wird sie siegen!

Niemals ist eine Ouverture schöner gedacht, ein Prolog sinnvoller erfunden worden.

Und das Alles geht so menschlich, so deutsch und weiblich her, ohne Uebertriebenheit und moderne Reckenhaftigkeit, ohne Hehl menschlicher Schwäche! — Wenn die Kraft fast versagt, der

freudige Muth fast erschöpft ist, dann pocht und treibt aus der tiefsten Tiefe des Gemüths leis' aber unablässig — man weiss nicht welche Mahnung an die Tiefe des Kerkers oder des Geschicks



den zagenden Fuss vorwärts nach a, der unbestimmten Quinte, nach der verlangenden Septime c, nach der schmerzlich übertriebnen kleinen None es, schlägt da in bange Klage um, verlangend,



wie der Hirsch schreiet nach frischem Wasser, nach Erlösung. Und aus allem Leid, aus allem Gekläff der verfolgenden Sorgen taucht die Seele, dem Schwane gleich, unter, und gereinigt und erfrischt wieder auf mit dem Muthe der Jugend und Gesundheit zu neuem Leben, zu erneutem Vordringen,



und schon mit dem Vorgefühl des freudigsten Triumphes, und sinnend —

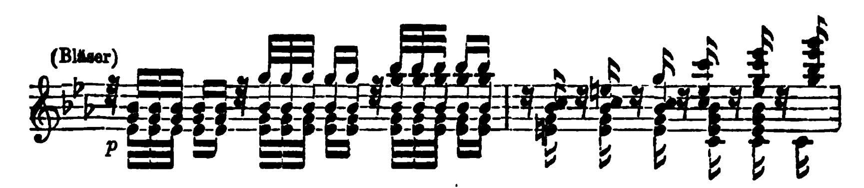


auf Vollendung.

Das war der erste Theil. Mit kurzen Schlägen wendet sich nun der Gang über B nach Es, um hier, — mit einer krankhaften in Takt 4 enthaltenen Dehnung



das Thema aus Florestans Arie im Kerker, „In des Lebens Frühlingstagen", in Oboe, Klarinetten, Fagotten und Hörnern aufzuführen und in Einem Blicke die schöne Vergangenheit und das jetzige Elend zusammenzufassen. Bei der Wiederholung fällt die Dehnung weg, Horn und Klarinette haben die Melodie von harmonischen Figuren der ersten Violin in Zweiunddreissigsteln umspielt. Hieraus entwickelt sich ein reizvoll rhythmischer Zwischensatz,



der jenes Thema in F dur wiederbringt, — es ist wie Hinlauschen der Seele, als hätte Leonorens Liebe die Macht, durch Kerkerwände hindurch die Gedanken und Seufzer Florestans zu ihr hinzuziehn. Der Zwischensatz führt wie zuvor eine Stufe höher, nach G, wo das Motiv der Arie sich zum letztenmal und weit ausgebreitet aufstellt.

Der letzte Theil (es ist ein Rondo fünfter Form) wiederholt den Inhalt des ersten bestätigend im Hauptton und führt einen Anhang herbei, der dem Hauptsatz entnommen ist



und — seltsam vorbedeutend! — ein solches aus allmählicher Ansammlung oder Anstauung der Instrumente erwachsendes Crescendo anregt, mit dem später Rossini die materialisirten Wiener zusammentrommeln und wie der Rattenfänger von Hameln führen sollte, wohin ihm beliebte, ganz weg von Beethoven. Nur die breiten Prachtharmonieen Beethovens, die hatte der Welsche nicht.

Der Schluss



ist lauter Triumph, unschuldvolle, hohe Freude, nur Glück, keine Erregung, keine Leidenschaft! Sie hat den Hort ihres Daseins wiedergewonnen! dass sie selber ihn ersiegt, das ist mit allem Leid schon vergessen.

Das war die Ouverture, die Beethoven zuerst für die Oper ersonnen hatte. Erwägt man, mit wieviel Kleinleben die Oper durch Einmischung der Marzelline und ihrer Sippschaft behelligt, wie gehäuft in ihr die trüben Bilder von Tyrannei, Kerker und Todesnoth sind: so muss man, wie uns scheint, doppelt anerkennen, was oben von der Angemessenheit dieser Ouverture gesagt worden ist. Sie ist wie Sonnenschein vor Unwetter, der neue Heiterkeit nach der gefahrvollen Umdüsterung verheisst; ja sie ergänzt die thatarme Oper, da sie uns die Strebungen vorher mit ihrem schreckvollen Anlass erzählt; und zugleich gewährt sie uns im Spiegelbild vergangnen Glücks das Anschaun des Glücks, das Leonoren lohnen und Florestan aus seinem Leid herstellen wird.

Ja, Beethoven selbst ist theoretisch Anhänger dieser Ansicht. In seinen Konversationsheften wenigstens lesen wir Folgendes, das zwar nicht von Beethoven selbst, aber für ihn, voraussetzlich als Bestärkung seiner eignen Ansichtsweise von Schindler niedergeschrieben ist.

> „Aristoteles sagt in seiner Poetik von der Tragödie: die tragischen Helden müssen Anfangs in hohem Glück und Glanz leben. So sehen wir es auch in Egmont. Wenn sie nun so recht glücklich sind, so kommt auf ein Mal das Schicksal und schlingt einen Knoten über ihrem Haupte, den sie nicht mehr zu lösen vermögen. Muth und Trotz tritt an die Stelle der Reue, und sie sehen verwegen dem Geschicke, ja dem Tod ins Aug' . . . . , Klärchens Schicksal interessirt deswegen, wie Gretchen im Faust, weil sie einst so glücklich waren. Eine Tragödie, die sogleich traurig anfängt und immer traurig fortgeht, ist langweilig."

Demungeachtet kam diese Ouverture gar nicht mit der Oper zur Aufführung. Partitur und Stimmen gingen nach Beethovens Tode in den Besitz des Musikalienhändlers Haslinger über. Beethoven hatte die erste Violinstimme überschrieben: „Charakteristische Overture in C", Das Werk erschien erst 1832, aber nicht unter dem

von Beethoven gegebenen Titel, sondern unter folgendem: „Ouverture in C. komponirt im Jahre 1805 zur Oper Leonore, Op. 138".

„Sie war fertig," erzählt Schindler, „aber der Komponist hatte selbst kein rechtes Vertrauen dazu, war daher einverstanden, dass sie vorerst von einem kleinen Orchester bei Fürst Lichnowsky versucht werde. Dort wurde sie von einer Kennerschaar einstimmig für zu leicht und den Inhalt des Werks zu wenig bezeichnend gefunden, folglich bei Seite gelegt und kam bei Lebzeiten Beethovens nimmermehr zum Vorschein."

Lassen wir einstweilen Beethovens Vertrauensmangel bei Seite, so müssen wir unumwunden aussprechen, dass die Freunde geirrt, jene erste Ouverture verkannt haben. Was oben, keineswegs erschöpfend über sie gesagt worden, mag diesen Ausspruch unterstützen. Fügen wir hier noch zu, dass die Ouverture auch den äussern Verhältnissen nach den Bedingungen einer Opern-Ouverture wohl entspricht; sie ist für diesen Zweck nicht zu lang, und sie ist klar verständlich für Jedermann, der überhaupt des Antheils an der Oper fähig ist.

Allein die Mehrzahl der Menschen, und vor Allem der sogenannten Kenner und Sachverständigen, lässt sich in ihren Auffassungen durch vorgefasste Meinung bestimmen. Sie blicken nicht auf die Sache selbst, sondern sie verlangen, dass ihren subjektiven Erwartungen entsprochen werde, die sie meist von Weitem her mitbringen. Von Beethoven war man gewohnt, Sublimes und Unerhörtes zu empfangen, in den Symphonien, besonders der letzten, der heroischen, überwältigende Massen-Entfaltung, die erhabensten Gedanken in tiefsinniger, weiter, kunstreicher Ausführung, überall eine bis an das Mystische gehende Versenkung — und was sich sonst als allgemeine Kriterien seines Schaffens aussprechen lässt. Das war es also, was man von der neuen Ouverture erwartete, wo möglich potenzirt, in einem Fortschritte, wie man — ohne nähere Bestimmung — von den ersten Symphonien zur dritten wahrzunehmen beliebte. Vor allen Dingen aber begehrte man das, was gewöhnlich als Originalität gilt: neue, schlagende Wendungen der Melodie und Modulation, kurz das Niedagewesene.

Dergleichen findet sich auch genug in Beethovens Werken. Aber nicht in diesen Einzelheiten, die jeder gewandte musikalische Gaukler beliebig herausbringen kann, liegt seine wahre Originalität und sein Verdienst, sondern darin, dass er sich seiner jedesmaligen Aufgabe ganz, auf das Innigste und Treueste, ohne Nebenabsichten

und Rücksichten hingab, dass er ganz in ihr aufging. Dabei konnte er weder die neuen, selbst kühnsten Wendungen scheuen, noch das Einfachste zurückweisen, etwa um Absonderliches zu suchen, wenn das Einfachste das der Sache Gemässe war. Jene Originalitäten nun werden leicht bemerkt, schwerer wird der Sinn des Ganzen gefasst und von den Kennern am schwersten die wahrhaft geniale Einfalt, die nichts als die Sache selbst sich aussprechen lässt. Hierin ist Beethoven am häufigsten missverstanden worden. Lenz, der von wahrem Enthusiasmus für ihn erfüllt ist, nennt die Prometheus-Ouverture eine Sommersprosse und rechnet zwar die Fantasie mit Chor zu den Werken hohen Stils, meint aber: das Solo der Flöte und des Fagotts scheine mehr eine Variation auf das Lied „Er hat sich einen Jux gemacht!" als auf das sublime Motiv (es ist nicht sublim, es ist gefällig einladend) des Allegretto.

So fiel auch das Urtheil über die Ouverture aus. Hat Beethoven selber das Zutrauen zu seiner Ouverture verloren, oder hat er, wie Schindler erzählt, von Anfang an nicht das rechte Vertrauen zu ihr gehabt und ist deshalb der Abmahnung seiner Freunde zugänglicher gewesen, so ist das nicht einmal so auffallend. Ohnehin mögen die Verhältnisse drängend und verwirrend eingegriffen haben; denn die Aufführung stand nahe bevor (eine schlimme Zeit für den Komponisten, klar zu urtheilen und fest zu bleiben), und Wien sah nach der Zertrümmerung der österreichischen Armeen die Franzosen unaufhaltbar gegen sich herandringen.

Genug, die Ouverture wurde zurückgelegt und eine andre, die als zweite bekannte, an ihre Stelle gesetzt.

Doch sehen wir einstweilen von der weiteren Geschichte der Oper ab und widmen der oben besprochenen Ouverture noch aus einem andern Gesichtspunkte unsere Aufmerksamkeit.*) Es gilt eine

---

*) Die vorstehende Abhandlung über die Entstehungszeit der Leonore Nr. 1 ist von dem Herausgeber dieses Werkes schon in der dritten Auflage 1884 und zwar im Anhange des zweiten Bandes mitgetheilt worden. In der gegenwärtigen Auflage erscheint sie in den wesentlichen Zügen unverändert, nur musste sie von dem inzwischen (1880) erschienenen Skizzenbuche Nottebohms Notiz nehmen. In Nr. 50 der allgemeinen musikalischen Zeitung vom Jahre 1882 hat sich Herr Albert Levinsohn über dieselbe Frage vernehmen lassen und zwar ebenfalls polemisirend gegen Nottebohm. Dass er von unserer Auffassung und Begründung wesentlich abweiche oder, abgesehen von jenem neu herausgegebenen Skizzenbuche, irgend etwas zur Entscheidung Wichtiges neu herbeiführe, vermögen wir nicht zu entdecken. Der Hohn indessen, mit welchem

neuerdings über sie entstandene chronologische Streitfrage ins Auge zu fassen und nach Kräften zu schlichten. Nottebohm hat nämlich mit Hinsicht darauf, dass die auf dem Titel der von Haslinger herausgegebenen Ouverture stehende Jahreszahl „1805“, welche Schindler in seiner Biographie von 1840 bestätigt, weder von diesem noch vom Verleger durch Gründe unterstützt wird, eine sehr sorgfältige und lesenswerthe Untersuchung über die Entstehungszeit der Ouverture angestellt (Beethoveniana 1872, S. 60—78) und wahrscheinlich zu machen gesucht, dass sie erst 1807 komponirt worden, mithin der Reihenfolge nach nicht die erste, sondern die dritte der Leonoren-Ouverturen sei. Thayer und auch Hermann Deiters in seiner trefflichen Skizze über Ludwig van Beethoven, Leipzig 1882, haben Nottebohms Ansicht angenommen. Mit diesem Widerspruche Nottebohms gegen die Ueberlieferung hat sich das Interesse an der Frage über die Entstehungszeit des Werkes von einem rein chronologischen oder biographischen zu einem kunstwissenschaftlichen gesteigert. Wenn nämlich Marx' analytisch begründete Ansicht, dass diese Ouverture von allen vorhandenen die allein angemessene ist, weil sie aus der Idee der Oper, aus dem tiefgefühlten und klar angeschauten Wesen Leonorens, wie es sich in der Oper bethätigt, hervorgegangen, mithin in Wahrheit den Hörer in die Handlung einführt — während die übrigen Ouverturen, die im weiteren Verlaufe zur Besprechung kommen werden, an sich zwar von höchstem musikalischen Werthe, doch einen Schöpfer verrathen, dem das Operngedicht selbst fremd geworden ist, oder der sich während der Komposition von fremdartigen, ausserhalb der Aufgabe liegenden Gesichtspunkten hat leiten lassen — wenn, sagen wir, diese Ansicht, wie der Herausgeber dieser und der vorigen Auflage überzeugt ist, die richtige ist: und wenn anderseits auch Nottebohms Zeitbestimmung zutrifft, so befinden wir uns vor einem kunstpsychologischen Wunder, welches darin besteht, dass Beethoven zwei Jahre nach Vollendung der Oper mehr im Geiste seines Werkes gelebt hat, als zur Zeit der Entstehung selbst.

Man lasse sich die Hypothese eines analogen Falles in der Literaturgeschichte gefallen. Das chronologische Verhältniss der drei Bearbeitungen des Götz von Berlichingen zu einander sei das umgekehrte gegen die Wirklichkeit; die dritte, die „für die Bühne“ sei 1771 oder 1773, hingegen die in Wahrheit aus diesen Jahren stammenden beiden anderen seien 1805 entstanden. Niemand würde

er den grade in dieser Frage so siegesgewissen und schulmeisterlichen Thayer (Leben Beethovens, III. Jahr 1807) übergiesst, ist beissend aber wohlberechtigt.

begreifen, dass jene aus Berücksichtigung von allerlei äusserlichen, theatralischen und politischen Anforderungen hervorgegangene, durchaus abschwächende Umgestaltung dem jugendlichen Goethe angehöre, während die Bearbeitung erster und zweiter Hand, die von Wahlverwandtschaft des Dichters mit dem Helden und seiner Zeit, von leidenschaftlicher Liebe zu seinem Stoffe zeugen, kurz, voll sind von der einen Empfindung, die den Dichter macht, dreissig Jahre später geschrieben seien, nachdem Goethe die Sturm- und Drangperiode seines Lebens längst überwunden hatte. Niemand würde diesen psychologischen Anachronismus begreifen, möchte die äussere Chronologie noch so fest stehen.

Wir geben zu, dass das Wunder in dem rein hypothetischen Falle grösser wäre, als in dem Beethoven betreffenden Beide Fälle aber stimmen in dem wesentlichen Punkte überein, dass sie unserem während des Anschauens fremder Individualitäten Befriedigung heischenden Bedürfniss nach natürlicher Entwickelung ihres Geistes und damit übereinstimmender Bethätigung im Schaffen widerstreiten; beiden Fällen steht die Erfahrung gegenüber, dass auch die grössten Künstler, wenn sie sich einer einmal abgeschlossenen Arbeit nach Jahren wieder nähern, nur mit vieler Mühe sich in ihr eigenes Werk wieder einleben, selten aber bei der Umgestaltung eine glückliche Hand haben.*)

Doch kehren wir zu unserer Ouverture zurück.

Je erheblichere Zweifel wir aus inneren Gründen gegen das Jahr 1807 hegen, desto begieriger werden wir, die von Nottebohm für dasselbe erbrachten Beweise kennen zu lernen und zu prüfen.

Nottebohm macht im Wesentlichen dreierlei für sich geltend.

1. Er theilt Auszüge aus zwei Skizzensammlungen mit, deren jede Entwürfe zur C moll-Symphonie und zur fraglichen Ouverture enthält. In beiden Sammlungen stehen die Entwürfe zur Ouverture hinter denjenigen, welche zur Symphonie gehören. Aus der Stellung und Beschaffenheit der Skizzen schliesst N., dass die Ouverture begonnen wurde, als die Symphonie ihrem Abschluss

*) Goethe schrieb 1804 über die Umarbeitung des Götz: „Eine böse Operation, wobei man, wie beim Umändern eines alten Hauses, mit kleinen Theilen anfängt, und am Ende das Ganze mit schweren Kosten umgekehrt hat, ohne deshalb ein neues Gebäude zu haben." Wie wenig leichte Arbeit Beethoven im Jahre 1814 hatte, als er sich entschlossen, „die verödeten Ruinen eines alten Schlosses (den Fidelio) wiederaufzubauen," werden wir aus seinem eigenen Munde erfahren. Vor Allem berücksichtige man seinen Ausspruch vom grossen Unterschiede zwischen einer Ausbesserungsarbeit und dem freien Nachdenken.

nahe war. Nun sei die Symphonie vollendet zwischen dem April 1807 und dem December 1808 — folglich könne auch die Ouverture nicht vor diesem Zeitraum komponirt sein.

Hiergegen gestatten wir uns folgende Einwendungen.

Die mitgetheilten Entwürfe zur C moll-Symphonie gehören dem zweiten, dritten und vierten Satze an. Dass ihre Beschaffenheit den nahe bevorstehenden Abschluss des ganzen Werkes bezeuge, vermögen wir nicht einzusehen. Allerdings treten uns ausser Figuren, die zum zweiten Satze gehören, die Themata des dritten (des Haupttheils und des Trios), ferner das Thema des vierten Satzes, endlich sogar das Uebergangsmotiv vom dritten Satze zum Finale entgegen. Aber konnte nicht zwischen dieser thematischen Fundamentirung und dem völligen Aufbau eines so gigantischen Werkes, wie der C moll-Symphonie, eine weite Spanne Zeit liegen? Dass Beethoven schon zu diesem Aufbau geschritten, davon zeigen jene Skizzen kaum leise Spuren. Wir möchten zur Charakterisirung dieser Skizzen ein Urtheil Nottebohms selbst anrufen, das er in seiner interessanten, mehrfach citirten Abhandlung „Ein Skizzenbuch Beethovens“ über einen Theil der dort beschriebenen Entwürfe fällt: „Ueberall sehen wir Ansätze, nirgends ein Ganzes; ein Ganzes tritt uns erst ausserhalb des Skizzenbuches entgegen, in der gedruckt vorliegenden Komposition.“ So auch unsere Skizzen. Nirgends sehen wir uns dem fertigen Werke nahe gestellt, nur einigen Hauptideen desselben gegenüber. Mag daher immerhin die Symphonie zwischen April 1807 und December 1808 vollendet sein, woran wir nicht zweifeln, unsere Skizzen liefern aus sich selbst nicht den Beweis, dass sie in den Zeitraum der Vollendung gehören. Ist dies richtig, so beweisen sie auch nichts für die Entstehungszeit der Ouverture, sondern nur das Eine geht aus der Skizzensammlung hervor, dass die Hauptmotive der letzten Sätze der C moll-Symphonie und unserer Ouverture ungefähr um dieselbe Zeit niedergeschrieben wurden.

Für die genaue Bestimmung aber dieser Zeit selbst liefert die lokale Gemeinschaft der beiden Entwürfe keinen Anhaltspunkt, sie können 1807 entstanden sein, ebenso gut aber auch schon 1805. Letzteres Jahr gewinnt durch den Umstand hohe Wahrscheinlichkeit, dass zwei andere Skizzengruppen existiren, in welchen jedesmal Entwürfe zur Oper Leonore sich mit C moll-Symphonie-Gedanken zusammenfinden, und dass wir die Entstehungszeit dieser beiden Skizzengruppen annähernd genau bestimmen können. Die

erste Gruppe findet sich in dem von Nottebohm 1880 herausgegebenen Skizzenbuche. Wir haben oben, wo das Skizzenbuch ausführlich erörtert ist, als spätesten Zeitpunkt für diese Leonorenentwürfe Februar oder März 1804 ermittelt; demselben Zeitpunkte dürften natürlich auch die zwischendurch erscheinenden ersten Keime der C moll-Symphonie angehören. Die zweite Gruppe findet sich auf einigen losen aber zusammengehörenden Blättern und enthält erstens Takte zum ersten Satz der C moll, zweitens einige Ansätze zu dem ersten und dritten Satz des Conzertes in G dur, ferner das noch wenig entwickelte Motiv zum Andante der C moll, ferner einige Takte zum letzten Satze, die später gar nicht verwendet worden sind und endlich eine zum Terzett in F dur „Gut Söhnchen, gut“ gehörende Stelle. Merkwürdiger Weise zeigen nun die Ansätze zum dritten Theil des G dur-Conzerts, dass Beethoven anfänglich die Absicht hatte, die instrumentale Figur, welche dem Gefangenenchor in ersten Finale der Leonore zu Grunde liegt, in jenen dritten Theil des Conzerts hinein zu verweben. Da er aber eine solche Absicht gehabt haben muss, ehe von jenem Finale, wie wir es kennen, auch nur eine Note geschrieben war, so ist höchst wahrscheinlich auch diese zweite Skizzengruppe, lange bevor das Jahr 1804 zu Ende ging, geschrieben worden. Nun wohl! Steht es hiernach fest, dass die C moll-Symphonie bereits im Jahre 1804 zweimal in Angriff genommen worden ist, so widerstrebt die innere Beschaffenheit der von Nottebohm herangezogenen Skizzensammlung keineswegs der Annahme, dass diese letztere spätestens aus dem Hochsommer 1805 herrührt, aus einer Zeit etwa, wo die Oper vollendet war, und es nun galt, die Ouverture herzustellen. In jenem Momente musste natürlich die Symphonie-Arbeit zurücktreten, mochte sie auch noch so weit vorgerückt sein. Denn Beethoven war für die rechtzeitige Ablieferung der Opernpartitur der Theater-Verwaltung verantwortlich, für die Vollendung der Symphonie Niemandem ausser sich.

2. Zur Bekräftigung und genaueren Bestimmung seines aus der Skizzensammlung gezogenen Schlusses beruft sich N. einestheils auf einen gegen den Herbst 1807 von Wien aus an das Weimarer „Journal des Luxus“ geschriebenen Brief, in welchem gemeldet wird, Beethovens Fidelio solle „nächstens in Prag mit einer neuen Ouverture aufgeführt werden“, — anderntheils auf das Zeugniss Seyfrieds, der in seinen „Studien“ (Seite 9 des Anhangs) sagt: „Für die Prager Bühne entwarf Beethoven eine neue, minder schwierige

Ouverture, welche Haslinger in der Auktion erstand und wahrscheinlich bald der Publizität überliefern wird." Nun sei die von Haslinger erstandene und als Opus 138 herausgegebene Ouverture keine andere, als die erste Leonoren-Ouverture. Folglich sei dieselbe für Prag komponirt, und zwar, wie der Wiener Brief bezeuge, im Jahre 1807.

Zunächst fragt es sich, wie in dem Wiener Briefe aus dem Jahre 1807 der Ausdruck „neue Ouverture" zu deuten ist. Es ist nicht nothwendig, dass der Schreiber eine neu und eben komponirte im Sinne hatte, er konnte auch eine noch nicht aufgeführte, noch unbekannte Ouverture bezeichnen wollen. Beethovens Werke sind von den Verlegern bei der Herausgabe oft mit der Bemerkung „ganz neu" angezeigt worden, und doch waren sie in vielen Fällen schon vor Jahren komponirt. Theodor Körner berichtete am 2. Februar 1812 über die Aufführung des 1809 komponirten Es dur-Konzertes: „Ein neues Klavierkonzert von Beethoven fiel durch."

Ferner, dem Wiener Briefe und Seyfrieds Angabe fehlt die wesentlichste Bekräftigung, welche darin bestehen würde, dass bei der ersten Aufführung des Fidelio in Prag, die übrigens nicht vor Ende 1810 stattgefunden zu haben scheint, wirklich die Ouverture Op. 138 gespielt worden ist. Doch darüber fehlt jede Kunde; und dieser Umstand spricht dagegen. Hätte Beethoven eigens für Prag eine Ouverture zu Fidelio komponirt, so hätte sie schon Anstandshalber aufgeführt werden müssen, diese theilweise Neuerung aber würde nicht unbekannt geblieben sein. Die Ouverture Op. 138 ist, so weit bekannt, zu Lebzeiten Beethovens, abgesehen von einer Probe bei Lichnowsky, niemals zu öffentlichem Gehör gekommen.

Ferner, Seyfrieds Angabe scheint nicht auf authentischer Zeugenschaft zu beruhen, sondern auf der Kombination zweier Umstände, der missverstandenen Nachricht des Wiener Briefes und der bei Haslinger im Manuskript gesehenen, an dem Adagio-Satze sofort als eine Leonoren-Ouverture erkannten Composition. Nun ist aber Seyfried überhaupt in vielen seiner Mittheilungen, die sich grade auf den Fidelio beziehen, ungemein unzuverlässig, verwechselt er doch, wie Otto Jahn in seinem Klavierauszuge nachweist, in seinen Nachrichten über die Bearbeitung des Fidelio im Jahre 1814, fast jedesmal diese letztere mit der Bearbeitung aus dem Jahre 1806. So ist denn auch der Ausdruck „er entwarf" in der oben angeführten Studienstelle äusserst verdächtig. Wahrscheinlich hätte Seyfried nur schreiben dürfen „er gab her", nämlich was er aus früherer Zeit liegen hatte — unsere Ouverture. Mithin dürfte der

Wiener Brief und Seyfrieds Aussage keinen Aufschluss über unsere Frage geben.

Endlich ist es höchst auffallend, dass Haslinger, der das Seyfriedsche Buch im Jahr 1832 verlegte und die Stelle über die Ouverture, wie aus einer dazu gemachten Anmerkung hervorgeht, kannte, dennoch diese Ouverture noch in demselben Jahre erscheinen liess mit der Titelbemerkung „komponirt 1805“. Nottebohm weiss diesen Widerspruch nicht genügend zu erklären. Wir schliessen aus Haslingers Abweichen von Seyfried, dass jener, inzwischen aus irgend einer glaubwürdigen Quelle schöpfend, über das Kompositionsjahr der Ouverture anderer Meinung geworden ist.

3. Beethoven hat 1814, bevor er zur Wiederaufführung der Oper die bekannte Ouverture in E dur schrieb, beabsichtigt, die fragliche Ouverture mit Beibehaltung der Hauptthemata umzuarbeiten. Dass die auf diese Umarbeitung bezüglichen, noch vorhandenen Skizzen aus dem Jahre 1814 stammen, ist unzweifelhaft. Nottebohm knüpft an diese Thatsache die Frage: „Hätte Beethoven im Jahre 1814 bei der letzten Bearbeitung seiner Oper, an die Umarbeitung der Ouverture Op. 138 denken können, wenn dieselbe im Jahre 1805 geschrieben und die erste Leonoren-Ouverture wäre?“ Er erwartet natürlich eine verneinende Antwort.

Wir bejahen diese Frage und zwar, wie wir glauben, mit gutem Grunde. Der Zeitraum von 1806 bis 1814 ist ohne Zweifel der fruchtbarste in Beethovens Schaffen. In ihn fallen 5 Symphonien, die Musik zu Egmont, Ruinen von Athen und König Stephan, die Koriolan-Ouverture, die erste Messe, eine Reihe Sonaten, Trios, Quartette und Konzerte etc., fast lauter Werke ersten Ranges nach Formvollendung und Gedankentiefe. Dass bei einer so reichen und intensiven Produktivität der Künstler selbst, ganz abgesehn von dem Einfluss, den das Leben und die Jahre ausüben, ein anderer wird, und dass mit des Künstlers Wandelung auch die Stimmungen und Vorstellungskreise verloren gehen, aus welchen Werke früherer Perioden geboren wurden, muss vorausgesetzt werden. Es war natürlich, dass Beethoven 1814, als ihm angetragen wurde, den Fidelio wieder auf die Bühne zu bringen, um der Sicherung des Erfolges willen zu abermaligen Umgestaltungen seines Werkes schritt, aber ebenso begreiflich, dass er Mühe hatte, die rechte Stimmung dafür zu gewinnen. In solcher Lage ist er dann ohne Zweifel auf die ursprüngliche, der schöpferischen Begeisterung unmittelbar entsprungene Gestalt zurückgegangen, zunächst wohl nur um den ver-

siegten Quell wieder zu beleben, um sich für die Aufgabe aufs neue zu orientiren. Das Ergebniss aber war, dass er Mancherlei, was 1806 ausgeschieden worden war, wieder aufnahm, dass er, wo es sich um Umarbeitungen handelte, zuweilen die erste Form an Stelle der zweiten setzte; über einige Fälle dieser Art werden wir unten ausführlicher handeln. Wenn er nun damals den Versuch machte, auch die Ouverture Op. 138 umzuarbeiten, so liegt es nahe, grade daraus zu schliessen, dass sie zugleich mit dem ersten Wurf der ganzen Oper entstanden war, also im Jahre 1805.

Es scheint, als wenn er der festlichen Stimmung, die ihn überkommen hatte, als man nach seinem Werke zurückverlangte, habe Ausdruck geben wollen, indem er, wie die Entwürfe zeigen, abgesehen von den melodisch-harmonischen Veränderungen, die Ouverture in das glänzende Gewand des hellen E dur zu kleiden versuchte; auch dem Trompetensignal, welches mit Leonorens Gestalt nichts zu schaffen hat, aber seit den Ouverturen No. 2 und 3 für den reflektirenden Verstand Leitmotiv im Bereiche dieser Oper geworden war, scheint irgendwo eine Unterkunft bestimmt gewesen zu sein — doch bald nach dem Anfange der Arbeit muss Beethovens Hand erlahmt sein. Er erkannte, dass diese Ouverture vollkommen zweckentsprechend sei, und legte sie bei Seite, indem er der Violinstimme den bedeutungsvollen Titel zusetzte „charakteristische Overture". Nun scheint aber das Publikum bei der neuen Inscenirung auch eine vollkommen neue Ouverture erwartet zu haben. So bequemte er sich denn, eine vierte zu schreiben, die bekannte in E dur, und bewies damit seine unversiegliche, jugendliche Schöpferkraft — aber das Kunststück, über ein und denselben Gegenstand viermal ganz neue, zum Theil entgegengesetzte Gedanken und doch jedesmal die absolut treffenden zu äussern, nachdem schon der erste Anlauf das rechte Wort gefunden hatte — dies Kunststück zu vollbringen, blieb auch einem Beethoven versagt.

Noch ein letzter Punkt bleibt für die Entscheidung übrig, nämlich Schindlers Bericht über eine bei Fürst Lichnowsky veranstaltete Probe der Ouverture und über die von der Zuhörerschaft unter Zustimmung Beethovens ausgesprochene Verwerfung des Werkes. Nottebohm erklärt diese Erzählung, so weit sie die vom Publikum geübte und von Beethoven angenommene Kritik betrifft, für unglaublich. Aber hat sich Beethoven nicht grade in Sachen seiner Oper vielfach guten Rath gefallen lassen? Ist nicht grade die erste Umgestaltung seines Werkes, wie wir sehen werden, das Ergebniss

einer berathenden Konferenz von Musikern, Schauspielern und Musikfreunden, denen die Oper in ihrer ersten Gestalt zu rückhaltloser Prüfung vorgelegt wurde?

Dass die Probe bei Lichnowsky stattgefunden habe, lässt N. dahin gestellt, giebt aber die Möglichkeit zu. Wir unserseits haben keinen Grund, an Schindlers Mittheilung zu zweifeln. Ueberdies erinnerte sich, wie Haslingers Anzeige der bevorstehenden Veröffentlichung der Ouverture im Jahre 1828 ausdrücklich erwähnt, auch der Violinist Schuppanzigh „einer vor einigen Jahren abgehaltenen Probe der Ouverture". Ist aber die Ouverture Op. 138 bei Fürst Lichnowsky aufgeführt worden, so kann dies nicht gut im Jahre 1807 geschehen sein. Denn seit dem Herbst 1806 hatte Beethovens Verhältniss zu dem fürstlichen Hause an Intimität eingebüsst und ward erst Jahr und Tag später ganz das alte. Im Anfange des Jahres 1806 bis Ende März war Beethoven mit der Umarbeitung der Oper selbst und der Komposition der Ouverture Nr. 3 beschäftigt, den Sommer aber und einen Theil des Herbstes brachte er auf Reisen zu. Es kann daher auch 1806 jene Probe nicht stattgefunden haben. So bleibt nur der Herbst des Jahres 1805 für die Zeitbestimmung dieser Probe übrig. —

Von Nottebohms drei Hauptargumenten für das Jahr 1807 hat sich das zweite, welches aus dem Wiener Briefe und Seyfrieds Buch geschöpft ist, als unbrauchbar für die Lösung unserer Frage erwiesen, die beiden andern aber können mit grösserem Rechte für 1805 als für 1807 ausgebeutet werden. Das Jahr 1805 erhält durch Schindlers Erzählung und durch den Titel der Haslingerschen Ausgabe eine äussere Bestätigung. Erinnern wir uns endlich des inneren Grundes, aus welchem wir mit A. B. Marx unsere Ouverture für die erste der Leonoren-Ouverturen halten zu müssen glaubten, so müssen wir bei aller Hochachtung vor dem in chronologischen Dingen bewährten Scharfsinn Nottebohms in diesem Falle doch seinem Ergebniss widersprechen und der Ueberlieferung zustimmen. Alle Anzeichen, äussere wie innere, sprechen für das Festhalten am Jahre 1805 als Entstehungszeit unserer Ouverture.

Die Gestalt der Oper selbst war damals von der jetzt allgemein bekannten in manchen Punkten abweichend. Vor allem war sie in drei Akte getheilt.

Beim Aufgehen des Vorhanges ist Marzelline allein auf der Bühne und singt nach kurzem Monolog (Nr. 1) ihre Arie „O wär' ich schon mit dir vereint“ (C moll, C dur nach der C dur-Ouverture), worauf Jaquino auftritt und (Nr. 2) das Duett „Jetzt, Schätzchen, jetzt sind wir allein“ anhebt. Rokko kommt dazu, hat seine Bedenken gegen das Heirathen überhaupt, und so entspinnt sich (Nr. 3) das Terzett „Ein Mann ist bald genommen, bald nimmt man sich ein Weib“. Nun erst tritt Leonore als Fidelio ein und es folgt (als Nr. 4) das Quartett „Mir ist so wunderbar“, womit denn das Drama in ein höheres Stadium tritt, nachdem es mit drei Scenen und Musikstücken im Kleinleben und bei den Thorheiten Marzellinens und Jaquino's sich aufgehalten. Nach (Nr. 5) Rokko's Arie, „Hat man nicht auch Gold beineben“, folgt (Nr. 6) das Terzett, „Gut, Söhnchen, gut“; es schloss damals den ersten Akt, der allerdings weder die hohe Richtung der Oper noch den Charakter Leonorens genügend bezeichnete. Wie fremdartig vollends dieser erste Akt und die zweite oder dritte Ouverture einander gegenüberstehn mussten, sieht jeder, der die Ouverturen kennt, auf den ersten Blick.

Den zweiten Akt eröffnet (Nr. 7) der Marsch und der Eintritt Pizarro's nach dem Aufzug der Soldaten; es folgt, wie jetzt, Pizarro's Arie (Nr. 8) und (Nr. 9) sein Duett mit Rokko. Beide gehn ab, Marzelline tritt mit Leonore (Fidelio) auf und behelligt (Nr. 10) sie in einem Duett mit ihren Gedanken über Eheglück.

Daran schliesst sich, befremdend genug, unmittelbar (Nr. 11) das Rezitativ und die grosse Arie Leonorens, in welcher sie, frei von dem Drucke der noch eben nothgedrungen zur Schau getragenen Verstellung, die wahren Gedanken und Gefühle ihres Innern ausspricht. Das Finale des zweiten Aktes (Nr. 12), bringt nach dem Chor der Gefangenen das Duett zwischen Rokko und Leonoren über den vom Gouverneur ertheilten Auftrag; da erscheint Marzelline und verkündet angsterfüllt das Kommen Pizarro's, gleich darauf dieser selbst, der den Rokko zornerregt wegen zeines Zauderns von dannen treibt, während er mit der Wache der Soldaten allein auf der Bühne zurückbleibt, diese durch Drohungen zu Pflichteifer und Wachsamkeit anspornt und von ihnen Versicherungen der Treue und des Muthes empfängt. Dies der Schluss des Finales, das sich auch dadurch von der heutigen Gestalt unterscheidet, dass die Gefangenen sich nach dem Gefängnissgebrauche, weil die Zeit gekommen ist, ergehen, während jetzt Rokko dieselben auf Bitten Leonorens, wider Pizarro's Willen, in die freie Luft lässt. Der dritte Akt (jetzt der zweite)

vollzieht sich durchweg im Kerker, während die Schlusshandlung später auf einen freien Platz vor dem Burgthor verlegt wird; die erste Scene unterscheidet sich in Text und Gesang wesentlich von ihrer späteren Form. Florestan zieht ein Bild Leonorens hervor und an dem Anblick ihrer Züge so wie in dem Bewusstsein recht gehandelt zu haben stillt er seine Klage — Nichts von Aufschwung der Seele zum Gedanken der himmlischen Freiheit. Alles Uebrige bis zum Anfange des Finales erscheint, in scenischer Beziehung, schon in der endgültigen Fassung; nur das Melodrama nach dem Eintritt Rokko's und Leonorens ins Gefängniss fehlt. Bei Beginn des Finales hört man das Volk mit wildem Rachegeschrei nahen. Schon glauben Florestan und Leonore sich verloren, doch der Ruf des näherdringenden Volkes „die Unschuld werde befreit“ beruhigt sie. Endlich erscheint der Minister, geleitet von Pizarro, Rokko mit den Seinigen und das Volk. Fernando lässt Florestan durch Leonoren die Ketten abnehmen, während Rokko ihr gegenüber sein Benehmen entschuldigt und Pizarro sein Gold vor die Füsse wirft. Dann folgt, der poetischen Gerechtigkeit wegen, eine Verhandlung über das Schicksal des Pizarro. Letzterer soll an denselben Stein geschmiedet werden, an dem Florestan geschmachtet hat; das Volk schreit nach strengerer Vergeltung; das wiedervereinte Paar bittet für ihn um milde Behandlung — die Entscheidung wird dem Könige vorbehalten, und das Ganze schliesst mit dem Chorgesang zu Leonorens Ruhm und Preis.

Soviel über die erste Anlage der Oper.

So ging sie nun, mit der zweiten Ouverture, am 20. November 1805, im Theater an der Wien in Scene.

Aber unter welchen Umständen! Sieben Tage zuvor waren die Franzosen in Wien eingerückt, Tausende der höheren Klassen, darunter viele Freunde Beethovens, hatten die Stadt verlassen, das Theater war fast nur von französischen Offizieren besucht, die Darstellung mangelhaft, das Orchester schon gegen die Ouverture, wegen der grossen Schwierigkeit besonders für die Bläser, gestimmt. Die Aufnahme war eiskalt; nach drei (am 20. 21. 22. November) Vorstellungen zog Beethoven sein Werk zurück.

Es war gefallen. Besonders die Ouverture hatte Alles gegen sich. Das Publikum fand sie ungemessen lang und unverständlich. Auch Cherubini befliss sich zu erklären, er wisse nicht, aus welchem Ton die Ouverture gehe, die Oper aber beweise, dass sich „ihr Autor bis dahin noch viel zu wenig mit dem Studium der Gesangskunst befasst habe“. Wir erinnern daran, dass beide

Künstler durch den Wettkampf der Direktoren Schikaneder und Braun in eine Art Gegensätzlichkeit zu einander hineingezogen worden, wollen aber demungeachtet nicht behaupten, dass Cherubini's Urtheil aus persönlicher Missgunst hervorgegangen. Das Resultat übrigens der Bemühungen Brauns um Cherubini war die Komposition der Oper Faniska, deren Text ebenfalls Sonnleithner, und zwar gleichzeitig mit Leonore gedichtet hatte. Faniska wurde am 25. Februar mit grossem Beifall im Hoftheater aufgeführt.

So stand denn der Oper selber die Vorliebe, deren gerade damals bei den Wienern Cherubini genoss, vielleicht auch der Vergleich mit der sehr beliebten Paerschen Oper Leonore,*) die sicherlich mancher Musikliebhaber in Dresden gehört hatte, im Wege; allerdings war die flache Freudseligkeit, ewige Sichselbstgleichbleiberei Paerscher Musik leichter fasslich, vielleicht im Druck und in den Aufregungen der damaligen Zeit wohlthuender. Aber auch ruhige Stimmführer erklärten sich gegen das Werk. „Das merkwürdigste unter den musikalischen Produkten des vorigen Monats (schreibt der Berichterstatter der Allg. mus. Ztg.) war wohl die schon längst erwartete Beethovensche Oper Fidelio oder die eheliche Liebe. Sie wurde am 20. November zum ersten Mal gegeben, aber sehr kalt aufgenommen. Wer dem bisherigen Gang des Beethovenschen, sonst unbezweifelten Talentes mit Aufmerksamkeit und ruhiger Prüfung folgte, musste etwas ganz Anderes von diesem Werke hoffen, als gegeben worden. Beethoven hatte bis jetzt so manchmal dem Neuen und Sonderbaren auf Unkosten des Schönen geopfert; man musste also vor Allem Eigenthümlichkeit, Neuheit und einen gewissen originellen Schöpfungsglanz von diesem seinem ersten theatralischen Singprodukte erwarten — und gerade diese Eigenschaften sind es, die man am wenigsten darin antraf. Das Ganze, wenn es ruhig und vorurtheilsfrei betrachtet wird, ist weder durch Erfindung noch durch Ausführung hervorstechend. Die Ouverture besteht aus einem sehr langen, in alle Tonarten ausschweifenden Adagio, worauf ein Allegro aus C dur eintritt, das ebenfalls nicht vorzüglich ist, und mit andern Beethovenschen Instrumentalkompositionen — auch nur

*) Auf die Wiener Bühne kam seine Eleonora ossia l'amor conjugale erst am 8. Febr. 1809; unzweifelhaft war sie aber, bei der Beliebtheit des Komponisten, schon früher den Kunstfreunden bekannt und dem Theaterpublikum ersehnt. Waren doch in den 3 Jahren 1799—1801 7 neue Opern von Paer im Wiener Hoftheater zur Aufführung gekommen. Die Oper „Achille“ wurde 1801—1803 55 mal, die Oper „Poche ma buone“ 14 mal aufgeführt u. s. w.

z. B. mit seiner Ouverture zum Ballet Prometheus keine Vergleichung aushält. Den Singstücken liegt gewöhnlich keine neue Idee zum Grunde, sie sind grösstentheils zu lang gehalten, der Text ist unaufhörlich wiederholt, und endlich auch zuweilen die Charakteristik auffallend verfehlt — wovon man gleich das Duett im dritten Akte, aus G dur, nach der Erkennungsscene selbst zum Beispiel anführen kann. Denn das immer laufende Accompagnement in den höchsten Violinchorden drückt eher lauten, wilden Jubel aus, als das stille, wehmüthig tiefe Gefühl, sich in dieser Lage wiedergefunden zu haben. Viel besser ist im ersten Akte ein vierstimmiger Kanon gerathen, und eine effektvolle Diskantarie aus F dur (die spätere grosse Arie der Leonore?), wo drei obligate Hörner mit einem Fagotte ein hübsches, wenn gleich zuweilen etwas überladenes Accompagnement bilden. Die Chöre sind von keinem Effekte, und einer derselben, der die Freude der Gefangenen über den Genuss der freien Luft bezeichnet, ist offenbar missrathen." Dieser absprechenden Kritik gegenüber ist es interessant zu lesen. welches Lob Paers Leonore nach der ersten Dresdener Aufführung einerntete. „Die feurige Ouverture, einige Charakterarien und mehrere vortreffliche Ensembles, mit Geist, Erfahrung und ungemeiner Gewandtheit ausgeführt, fanden ausgezeichneten Beifall." So heisst es in derselben Zeitung. Aber damit hatte Paer seinen Lohn dahin. Seine Musik, der die Gegenwart lauschte, hat die Folgezeit verweht.

Es ist viel Fischblut und Fischgeruch in allen diesen Rezensionen und Berichten, und unter dem Anschein von Bescheidenheit und Schonung viel Anmassung. Was will es heissen, wenn von einem „gewissen originellen Schöpfungsglanz", von „Neuem und Sonderbarem auf Unkosten des Schönen" (Beethoven hat weder das Eine, noch das Andere, noch das Dritte gesucht, sondern nur der jedesmaligen Idee nachgetrachtet, in der er „das Schöne" fand) geredet, oder irgend etwas „nicht vorzüglich" genannt wird? Das sind diese in ihrer Allgemeinheit nichtssagenden Phrasen, die sich nicht auf die Sache einlassen, sondern daneben — und ein bischen darüber stellen, um sie nach fremdem abstraktem Mass zu messen, Beispiele zu dem S. 284 Gesagten. Aber der Erfolg zeugt dafür, dass jener Berichterstatter im Einklang mit der Auffassung des Publikums gesprochen. Und — im Hinblick auf diese erste Gestaltung der Oper kann man dem Publikum nicht allzu grosse Schuld beimessen: der erste Akt im Verein mit der Ouver-

ture musste den Gesichtspunkt für die Auffassung schwankend machen.

Beethoven aber war überzeugt, das Werk sei den Kabalen seiner Feinde*) zum Opfer gefallen. Er legte namentlich fortwährend grosses Gewicht darauf, dass man die Oper nicht Leonore, sondern gegen seinen Willen Fidelio genannt. Und doch kann man es der Direktion nicht verargen, dass sie nach dem Bekanntwerden der Paerschen Oper Leonore die ursprüngliche Gleichnamigkeit beseitigte. Dies forderte, wie Nottebohm mit Recht sagt, „die Theaterpraxis“. Das Publikum musste vor irrigen Voraussetzungen bewahrt werden. Sonnleithner, der ja den Stoff gewählt, bevor an das Hervortreten der Paerschen Oper zu denken war, hatte sein Textbuch „Leonore“ betitelt, und Beethoven mag ganz abgesehen von der Vorliebe für diesen Namen ihn auch festgehalten haben, um nicht den Schein zu erregen, als wolle er dem Vergleich mit Paer ausweichen.

Richtiger urtheilten, als sich nur erst die Zeiten beruhigt hatten, seine Freunde. Ihnen leuchtete der hohe Werth der Komposition

*) Dass er Feinde genug gehabt, dafür bürgt schon seine Eigenthümlichkeit. Den schwachen Menschen — und sie bilden die Mehrzahl — wird unheimlich in der Nähe eines selbständigen und eigenthümlichen Charakters; gern suchen sie den alten Fabelschluss

„Du Narr, willst klüger sein als wir?“ —
„Man zwang den Petz, davonzulaufen.“

in Anwendung zu bringen. Dann kam der Neid, dann aber auch der Verdruss, den Beethovens Schroffheit und ein gewisses sarkastisches Wesen, dem er sich leicht und oft überliess, bei sonst Gutgesinnten erregen musste. Dieser Sarkasmus nahm oft eine wunderliche Form an, er stützte sich auf alte musikalische Anekdoten, die Beethoven aus der Allg. mus. Zeitung aufgelesen und auf die er mit einem nur im Zusammenhang der Anekdoten verständlichen Worte anspielte; vielleicht gerade damit schärfer verletzend, weil es weit hergeholt, oder gar hinterhaltig erscheinen konnte. So pflegte er, wenn ein Sänger seine Sache schlecht gemacht, den Umstehenden mit freundlichem Zunicken laut genug „Da capo!“ zuzurufen. Das bezog sich nämlich auf eine Anekdote aus Paris. Dort hatte sich ein schlechter Sänger mit schwacher Brust in einer langen Bravour-Arie hören lassen und war ausgepfiffen worden; eine einzige Stimme hatte nachdrücklich Da capo! gerufen und den Sänger bewogen, vorzutreten und seine Arie nochmals bis zu Ende durchzusingen, obgleich er bei dem Gelärm der Zuhörer sich selber kaum hören konnte. Kaum liess das Pfeifen und Toben ein wenig nach, so erhob jene Stimme wieder ihr lautes und beharrliches Da capo — und der Sänger trat wieder vor. Nun wandte sich der Zorn des Publikums gegen den Da capo-Schreier. Que voulez vous? entgegnete der: moi, je voulais faire créver cette canaille! . . . . ich wollte, der Lump sollte singen, bis er platzte. —

ein, aber zugleich die Nothwendigkeit von Aenderungen und Kürzungen. Zuerst nahmen Steffen Breuning und der Hofrath v. Collin (der Dramatiker) darüber Rücksprache; dann wurde bei Lichnowsky eine förmliche Sitzung gehalten, der das fürstliche Paar, jene Beiden, Graf Moritz Lichnowsky, der Tenorist Röckel, der Bassist Meyer, der Schauspieler Lange, der Regisseur der Hofoper Treitschke, der Dirigent des Orchesters Clement, endlich Beethoven selber nebst seinem Bruder Kaspar beiwohnten.

Ueber diese Sitzung berichtete noch im Jahre 1861 Röckel*) an Thayer brieflich folgendermassen:

„Da die ganze Oper durchgenommen werden sollte, so gingen wir gleich ans Werk. Fürstin Lichnowsky spielte auf dem Flügel die grosse Partitur der Oper, und Clement, der in einer Ecke des Zimmers sass, begleitete mit seiner Violine die ganze Oper auswendig, indem er alle Solos der verschiedenen Instrumente spielte. Da das ungewöhnliche Gedächtniss Clemens allgemein bekannt war, so war niemand ausser mir darüber erstaunt. Meyer und ich machten uns dadurch nützlich, dass wir so gut wir konnten dazu sangen, er (Bass) die tieferen, ich die höheren Partien der Oper. Obgleich die Freunde Beethovens auf den bevorstehenden Kampf vollständig vorbereitet waren, hatten sie ihn doch nie früher in dieser Aufregung gesehen, und ohne das Bitten und Flehen der sehr zartfühlenden, schwächlichen Fürstin, welche für Beethoven eine zweite Mutter war und von ihm selbst als solche anerkannt wurde, würden seine verbundenen Freunde wahrscheinlich in diesem auch für sie sehr zweifelhaften Unternehmen schwerlich Erfolg gehabt haben. Als aber nach ihren vereinten Bestrebungen, die von 7 bis nach 1 Uhr gedauert hatten, die Aufopferung von drei Nummern angenommen war, und als wir, erschöpft, hungrig und durstig, uns anschickten, durch ein glänzendes Souper uns zu restauriren, da war niemand glücklicher und fröhlicher wie Beethoven. Hatte ich ihn vorher in seinem Zorne gesehen, so sah ich ihn nunmehr in seiner Laune. Als er mich ihm gegenüber angestrengt mit einem französischen Gerichte beschäftigt sah, und ich auf seine Frage; was ich da ässe, antwortete: ich weiss es nicht! da rief er mit seiner Löwenstimme aus: Er isst wie ein Wolf, ohne zu wissen was! Ha! Ha! Ha! —

*) Joseph August Röckel, geb. 28. 8. 1783 in Neuberg vorm Wald in der Pfalz, starb 19. 9. 1870 in Köthen.

Die verurtheilten Nummern waren:

1. eine grosse Arie des Pizarro mit Chor (d. h., wie O. Jahn erläutert, der Schluss des ersten Finales in der ursprünglichen Gestalt wurde zur Umarbeitung und Kürzung bestimmt, nicht gestrichen);

2. ein komisches Duett zwischen Leonore (Fidelio) und Marzelline, mit Violon- und Violoncellsolo („Um in der Ehe froh zu leben“);

3. ein komisches Terzett zwischen Marzelline, Jaquino und Rokko („Ein Mann ist bald gewonnen“). Viele Jahre später fand H. Schindler die Partituren dieser 3 Stücke unter dem Abfall von Beethovens Musik und erhielt sie von ihm zum Geschenke.“

So weit Röckel. Ausser den drei von ihm genannten Stücken fiel nach O. Jahns Feststellungen (Ges. Aufs. über Musik, 1866. S. 249 fl.) auch die Arie Rokko's „Hat man nicht auch Gold beineben“ aus.

Auch den Text beschloss man umzuarbeiten und die Scenen neu zu vertheilen. Breuning unterzog sich dieser Arbeit, deren Hauptresultat die Einrichtung der Oper auf nur 2 Akte war. Beethoven selbst ging nun mit neuer Lust an das Werk; besonderen Fleiss aber verwendete er auf die Verbesserung der zweiten Ouverture. Sie wurde so durchgreifend umgearbeitet, dass ihre neue Gestalt einigermassen als neues Werk gelten und als dritte Ouverture herausgegeben werden konnte. So weit war Beethoven schon gebracht, dass er sich um die Gunst der Sänger bewarb und in einem Briefchen bat: Röckel solle nur ja seine Sache recht gut machen bei der Milder, von der der Leipziger Berichterstatter sagt, sie habe trotz ihrer schönen Stimme doch viel zu wenig Affekt und Leben gezeigt — damals gewiss mit Recht, denn sie hat ihre höhere Stellung erst in Berlin durch Spontini erhalten. „Morgen (sagt Beethoven im Briefe) komme ich aber selbst, um den Saum ihres Rockes zu küssen.“

So hat Beethoven gesprochen. Wer den Koulissen naht, wird leicht mit Oel beschmiert.

Die Oper ging am 29. März 1806 an dem letzten Theaterabend vor Beginn der Charwoche wieder in Scene, wurde noch einmal nach Wiedereröffnung des Theaters, am 10. April, wiederholt und verschwand dann auf viele Jahre von der Bühne, nachdem sie im Ganzen 5 Vorstellungen erlebt, 3 in ihrer ursprünglichen, 2 in ihrer neuen Gestalt.

Und doch hatte die Oper bei ihrem Wiedererscheinen den Beifall des Publikums gefunden. Dies bezeugt Freund Breuning in einem Briefe an die Seinigen, ferner sagt Röckel, der Sänger des Florestan, in dem oben auszugsweise mitgetheilten Berichte an Thayer wörtlich: „Die Oper wurde in hohem Grade wohl aufgenommen von einem auserwählten Publikum, welches mit jeder (?) Wiederholung zahlreicher und enthusiastischer wurde.“ Auch die Stimmen der musikalischen Presse lauteten wohlwollender als früher. So schreibt der Korrespondent der Allg. musik. Zeitg. unter dem 2. April: „Beethoven hatte seine Oper Fidelio mit vielen Veränderungen und Abkürzungen wieder auf die Bühne gebracht. Ein ganzer Akt ist dabei eingegangen, aber das Stück hat gewonnen und nun auch besser gefallen.“ Und in der Zeitung für die elegante Welt heisst es unterm 20. Mai 1806, nachdem mit Recht hervorgehoben, dass der Gesammteindruck durch die gesprochenen Episoden beeinträchtigt werde: „Die Musik ist meisterhaft und Beethoven zeigte, was er auf dieser neu betretenen Bahn in der Zukunft wird leisten können. Vorzüglich gefallen hat das erste Duett und die zwei Quartetten.“ Nur die Ouverture wird auch nach ihrer Umarbeitung verworfen „wegen der unaufhörlichen Dissonanzen und des überladenen Geschwirrs der Geigen“, sie sei „mehr eine Künstelei als wahre Kunst“. Allerdings ein wunderlich schiefes Urtheil, so weit es die Ouverture betrifft, dem wir weiter unten ein für uns Spätergeborene und in Beethovens Musik Aufgewachsene noch fremdartiger klingendes an die Seite stellen werden. Die Zeiten haben sich eben geändert.

Ueberhaupt hatte die damalige Kritik die höheren Gesichtspunkte, aus denen Beethoven erfasst sein will, noch nicht gewonnen und das Publikum, an leichtere Genüsse gewöhnt, im Grossen und Ganzen sicherlich noch keine Ahnung von den tiefen Offenbarungen und überirdischen Gesichten, welche aus dieses Künstlers Schöpfungen hervorleuchten — aber so viel lässt sich auf Grund der obigen Mittheilungen doch behaupten, dass Fidelio in seiner zweiten Gestalt diejenige Aufnahme und Anerkennung gefunden hatte, welche einem Bühnenwerke bei dem Publikum und darum natürlich auch bei den Direktoren und dem darstellenden Personal das Leben zu sichern pflegt. Dabei war die Aufführung selbst durchaus nicht musterhaft gewesen und hatte es nach Lage der Verhältnisse kaum sein können. Beethoven, unermüdlich im Verbessern alles dessen, was ihm in der Partitur änderungsbedürftig erschien, hatte sich zur Umarbeitung Zeit genommen und lange mit der Ablieferung der Partitur gezögert,

so dass Baron Braun, endlich ungeduldig geworden, den 29. März als den letzten Termin festsetzte, an dem die Aufführung statthaben müsse, widrigenfalls er die Oper gar nicht geben werde; dann hatte Beethoven sich zwar beeilt, aber nur 2 oder 3 Proben waren am Klavier, eine mit Orchester noch dazu in Abwesenheit des Komponisten abgehalten worden. Wenn also die Oper trotz der Unebenheiten der Darstellung Beifall fand, so darf man jedenfalls nicht den unbefriedigenden Erfolg als die Ursache des Zurücklegens der Oper betrachten.

Die Gerechtigkeit verlangt zu bekennen, dass Beethoven wahrscheinlich selbst die Schuld an der vorläufigen Kurzlebigkeit seiner Oper trug, indem er in einer Unterredung mit Baron Braun über den finanziellen Erfolg Fidelio's sich in einem Momente der Aufwallung und des Zornes hinreissen liess, von der ferneren Aufführung Abstand zu nehmen. Wieder ist es Röckels Brief an Thayer, der hierüber berichtet. Beethoven erhielt, wie auch andere Quellen bestätigen, kein Honorar, sondern einen Antheil am Gewinne der Vorstellungen. Da er die für ihn von den Fidelio-Abenden entfallende Summe von etwa 200 Gulden der wirklichen Einnahme nicht entsprechend fand, so glaubte er sich übervortheilt und beklagte sich darüber in aufgeregter Weise bei dem Direktor, der ihn zu beruhigen suchte, indem er sich für die Ehrenhaftigkeit seiner Kassenbeamten verbürgte und auf bessere Zeiten verwies, wo nicht nur die vornehmeren Plätze, sondern auch die oberen besetzt sein und ihren Beitrag liefern würden. „Ich schreibe nicht für die Gallerien," rief Beethoven aus. „Nicht?" erwiderte der Baron Braun; „selbst Mozart verschmähte nicht, für die Gallerien zu schreiben." Damit war es aus. „Ich werde die Oper nicht mehr geben," sagte Beethoven; „ich verlange meine Partitur zurück." Nach diesen Worten zog Braun die Klingel, gab den Befehl, dem Komponisten die Partitur herauszugeben, und die Oper wurde für eine lange Zeit der Vergessenheit übergeben.

Aus diesem Auftritt Beethovens mit Baron Braun könnte man schliessen, er habe sich durch den Vergleich mit Mozart beleidigt gefunden; da er aber Mozart hoch verehrte, so stiess er sich vielleicht mehr an der Art, wie ihm dies gesagt wurde, als an dem Inhalt der Worte selbst. Er sah wohl bald ein, dass er in der Hitze sehr unüberlegt und gegen sein eigenes Interesse gehandelt hatte, und aller Wahrscheinlichkeit nach würden beide Theile durch Vermittelung seiner Freunde sich wieder genähert haben, wäre

Baron Braun nicht gleich darauf von der Direktion der vereinigten Theater ganz zurückgetreten, was eine totale Veränderung der Verhältnisse herbeiführte. So berichtet Röckel, der nach seinem Charakter, seiner Verehrung für Beethoven die Wahrheit gewiss nicht absichtlich entstellt hat, auch als Mitglied des Theaters über den thatsächlichen Vorgang wohl unterrichtet sein konnte. Ueberdies sprechen für die Glaubwürdigkeit seiner Erzählung innere Gründe. Beethovens Stimmung war damals ohne Zweifel eine hochgradig gereizte und nervöse. Kein Wunder! Er hatte sich entschliessen müssen, ein Werk, mit dem er sich innerlich abgefunden zu haben wähnte, völlig umzugestalten, hatte sich bei dieser Arbeit nicht wie sonst seinem Genius allein hingeben können, sondern nothgedrungen vielfach Rücksicht zu nehmen auf Anforderungen von aussen her, auf den mannigfaltigen Anstoss, den man in scenischer und musikalischer Beziehung genommen, auf die Wünsche des Regisseurs und der Sänger, hatte endlich die zweite Ouverture um einiger unüberwindlicher Schwierigkeiten willen in den Partien der Holzbläser durch eine dritte ersetzen müssen — dies Alles nicht in gehöriger Ruhe und Musse, sondern in der Zeit beschränkt, und noch dazu in der Furcht, bei zu langem Zögern die abermalige Vorführung des Werkes zu verscherzen. Dass er nach der endlichen Entlastung von dieser Mühsal nicht nur müde und erschöpft war, sondern auch reizbar, unangenehmen Eindrücken gegenüber wenig gelassen, kann, selbst abgesehen von der Sensibilität seiner Künstlernatur, nicht auffallen. Nun denke man sich Beethovens von Natur zu heftiger Aufwallung geneigtes Wesen, seinen, bei aller Kindlichkeit, doch in Folge von Unkenntniss der Menschen und der Geschäftsverhältnisse argwöhnischen Charakter, der ihn oft verleitete, anstatt die Ungunst der Verhältnisse in Rechnung zu ziehen und ruhig zu ertragen, Uebelwollen, Feindseligkeit und Ueberlistung der Menschen gegen seine Person anzunehmen: und man wird gestehn müssen, dass Röckels Darstellung Glauben verdient. Sie lässt den überreizten Seelenzustand Beethovens, wie er in dem damaligen Zeitpunkt wirklich gewesen sein muss, deutlich hervortreten und giebt die einzig verständliche Erklärung dafür, dass seine Hoffnungen, die er als Opernkomponist gehegt haben mochte, damals Schiffbruch litten. Zweifellos hat Beethoven sein Verhalten bald bereut, und nicht blos im eignen Interesse, weil er sich Schaden bereitet hatte, sondern auch im Gerechtigkeitsgefühl gegen diejenigen, deren Ehrlichkeit er im Unmuth unmotivirt verdächtigt hatte — war er doch stets bereit,

ein in der Aufregung begangnes Unrecht, wenn sich der Sturm der Seele gelegt, einzusehn und nach Kräften wieder gut zu machen — aber dass er damals zu unbilliger Beurtheilung derer, die mit seiner Oper in irgend welcher Beziehung standen, nur allzu sehr neigte, beweist auch der Inhalt eines Briefes, den er im Unmuthe über die Mängel der ersten Aufführung der umgestalteten Oper an den Sänger Sebastian Meyer, den Darsteller des Pizarro, richtete: „Lieber Meyer! Ich bitte dich, Hrn. v. Seyfried zu ersuchen, dass er heute meine Oper dirigirt, ich will sie heute selbst in der Ferne ansehen und hören, wenigstens wird dadurch meine Geduld nicht so auf die Probe gesetzt, als so nahebei meine Musik verhunzen zu hören!*) — Ich kann nicht anders glauben, als dass es mir zu Fleiss geschieht. Von den blasenden Instrumenten will ich nichts sagen, aber — dass alle pp, crescendo, alle decresc, und alle forte, ff aus meiner Oper ausgestrichen; sie werden doch alle nicht gemacht. Es vergeht alle Lust weiter etwas zu schreiben, wenn man's so hören soll! . . . . . Dein Freund Beethoven."

„Ich kann nicht anders glauben, als dass es mir zu Fleiss geschieht," schreibt Beethoven. Dieses Wort ist bezeichnend für die Befangenheit seines Standpunktes. Anstatt sich zu sagen, dass es seine grossen Schwierigkeiten haben müsse, ein Werk, welches in seiner ersten Gestalt gründlich einstudirt war, nachdem es gänzlich umgearbeitet worden, ohne gehörige Vorbereitung und Probe gleichsam zu extemporiren; dass es bei der grossen Zahl der Mitwirkenden unter allen Umständen zu viel verlangen heisse, von jedem Sänger, Chor- oder Orchestermitgliede fehlerlose Leistungen zu fordern; dass das Mögliche erreicht sei, wenn das Ganze der Darstellung nicht misslinge: sieht er in den nur allzu natürlichen Fehlgriffen der Mitwirkenden nichts als bösen Willen, nichts als die Symptome einer ihn umgebenden Kabale, und es entspricht völlig seiner Auffassung von der Sachlage, wenn Breuning, der offenbar in diesem Falle mit den Augen des Freundes sieht und darum die Unparteilichkeit verloren hat, schreibt: „Nun standen aber seine Feinde bei dem Theater auf, und da er mehrere, besonders bei der zweiten Vorstellung beleidigte, so haben diese es dahin gebracht, dass sie seitdem nicht weiter mehr gegeben worden ist." Aber wer waren seine Feinde am Theater? Seyfried, der Kapellmeister, Röckel

*) Beethoven hatte die 3 Aufführungen im Jahre 1805 und die erste im Jahre 1806 selbst geleitet. Diese Thatsache und die Aeusserungen in dem obigen Briefe zeigen, dass Beethoven damals noch leidlich gut hörte.

und Meyer, die Hauptsänger, waren seine Freunde und voll Verehrung für ihn, selbst die Milder hatte sich trotz der für ihr Organ unsangbaren Passagen seinen Forderungen bequemt — von den Untergeordneten nicht zu reden; Choristen und Instrumentalisten mögen seufzen über ihre Partien, aber eine entscheidende Stimme pflegen sie nicht zu haben. Doch Beethoven hatte sich nun einmal in den Gedanken eingesponnen, dass seiner Oper Geschick in den Händen seiner Gegner sei und damit sich selbst die Freude an der herrlichen Schöpfung vergällt. So ward er in dieser Sache sein eigener Unhold und er, der Einzige, der Heros der gedankentiefen und über die Sinnenwelt hinausweisenden Musik, zahlte den Tribut an das Menschliche. Wir lassen zum Schluss dieses Abschnittes den schon mehrfach erwähnten Brief von Stephan Breuning wörtlich folgen. Er giebt ein geschlossenes, scharfes Bild der Sachlage, wie sie sich in der Anschauung Breunings und Beethovens darstellte, zugleich ein schönes Zeugniss von Freundeshingebung.

„Wien, den 2. Juni 1806.

Liebe Schwester und lieber Wegeler.

...Ueber Beethovens Oper habe ich Euch in meinem letzten Briefe, so viel ich mich erinnere, zu schreiben versprochen. Da es Euch gewiss interessirt, so will ich dieses Versprechen erfüllen. Die Musik ist eine der schönsten und vollkommensten, die man hören kann; das Sujet ist interessant, denn es stellt die Befreiung eines Gefangenen durch die Treue und den Muth seiner Gattin vor; aber bei dem Allen hat nichts wohl Beethoven so viel Verdruss gemacht, als dieses Werk, dessen Werth man in der Zukunft erst vollkommen schätzen wird. Zuerst wurde sie sieben Tage nach dem Einmarsche der französischen Truppen, also im allerungünstigsten Zeitpunkte, gegeben. Natürlich waren die Theater leer und Beethoven, der zugleich einige Unvollkommenheiten in der Behandlung des Textes bemerkte, zog die Oper nach dreimaliger Aufführung zurück. Nach der Rückkehr der Ordnung nahmen er und ich sie wieder vor. Ich arbeitete ihm das ganze Buch um, wodurch die Handlung lebhafter und schneller wurde; er verkürzte viele Stücke, und sie ward hierauf dreimal (?) mit dem grössten Beifall aufgeführt. Nun standen aber seine Feinde bei dem Theater auf, und da er mehrere, besonders bei der zweiten Vorstellung beleidigte, so haben diese es dahin gebracht, dass sie seitdem nicht weiter mehr gegeben worden ist. Schon vorher hatte man ihm viele Schwierigkeiten in den Weg gelegt, und der einzige

Umstand mag Euch zum Beweise der übrigen dienen, dass er bei der zweiten Aufführung nicht einmal erhalten konnte, dass die Ankündigung der Oper unter dem veränderten Titel: „Fidelio", wie sie auch in dem französischen Original heisst und unter dem sie nach den gemachten Aenderungen gedruckt worden ist, geschah. Gegen Wort und Versprechen fand sich bei den Vorstellungen der erste Titel: „Leonore" auf dem Anschlagezettel.*) Die Kabale ist für Beethoven um so unangenehmer, da er durch die Nichtaufführung der Oper, auf deren Ertrag er nach Prozenten mit seiner Bezahlung angewiesen war, in seinen ökonomischen Verhältnissen ziemlich zurückgeworfen ist und sich um so langsamer wieder erholen wird, da er einen grossen Theil seiner Lust und Liebe zur Arbeit durch die erlittene Behandlung verloren hat. Die meiste Freude habe ich vielleicht ihm gemacht, da ich, ohne dass er etwas davon wusste, sowohl im November, als bei der Aufführung am Ende März, ein kleines Gedicht drucken und in dem Theater austheilen liess. Für Wegelern will ich beide hier abschreiben, weil ich von alten Zeiten weiss, dass er etwas auf dergleichen Dinge hält; und da ich einst Verse auf seine Erhebung zum Rector magnificus celeberrimae universitatis Bonnensis machte, so kann er nun durch Vergleichung sehen, ob ich in meinem poetischen Gelegenheitsgenie Fortschritte gemacht habe. Das erste kleine Gedicht war in reimlosen Jamben:

---

*) An dieser Stelle haben durch ein Versehen entweder Breunings oder Wegelers beim Abschreiben des Briefes, dessen Original nicht mehr vorhanden ist, oder vielleicht auch erst des Druckers des Wegeler-Ries'schen Buches die Worte Fidelio und Leonore ihre Plätze vertauscht. Denn das französische Original, auf welches sich Breuning beruft, heisst Léonore ou l'amour conjugal, und die noch vorhandenen Theaterzettel aller Aufführungen tragen den Titel „Fidelio". Beethoven aber wünschte, wie schon oben (S. 341) bemerkt, den Titel Leonore. Die Erfüllung dieses Wunsches hatte er 1805 nicht erlangen können. Nun hoffte er nach der Umgestaltung seines Werkes darauf. Denn er liess für die Aufführungen von 1806 dem von Breuning umgeänderten Textbuch den Namen Leonore geben, auch setzte das oben im Briefe mitgetheilte zweite Gedicht, welches dem Theaterzettel vom 29. März 1806 vorgedruckt war, voraus, wie seine Ueberschrift auf dem Zettel beweiset, dass die Oper nun unter der veränderten Benennung Leonore aufgeführt werden würde. Aber Breuning und Beethoven wurden wieder enttäuscht. Beethoven aber blieb bei seinem Lieblingsnamen Leonore und gab ihn daher auch dem 1810 erschienenen Klavierauszuge. Sogar 1814 kam er noch einmal auf ihn zurück, aber die Theaterdirektion beharrte bei Fidelio aus Rücksicht auf Paers Werk. (cf. das Ausführliche über diesen Gegenstand bei Jahn: „Gesammelte Aufsätze", S. 236 bis 246.)

Sei uns gegrüsst auf einer grössern Bahn,
Worauf der Kenner Stimme laut Dich rief,
Da Schüchternheit zu lang zurück Dich hielt!
Du gehst sie kaum, und schon blüht Dir der Kranz,
Und ältere Kämpfer öffnen froh den Kreis.
Wie mächtig wirkt nicht Deiner Töne Kraft;
Die Fülle strömt gleich einem reichen Fluss;
Im schönen Bund schlingt Kunst und Anmuth sich,
Und eigne Rührung lehrt Dich Herzen rühren!
Es hob, erregte wechselnd unsre Brust
Leonorens Muth, ihr Lieben, ihre Thränen;
Laut schallt nun Jubel ihrer seltnen Treu,
Und süsser Wonne weichet bange Angst.
Fahr' muthig fort; dem späten Enkel scheint,
Ergriffen wunderbar von Deinen Tönen,
Selbst Thebens Bau dann keine Fabel mehr.

Das zweite besteht aus zwei Stanzen und enthält eine Anspielung auf die Anwesenheit der französischen Truppen zur Zeit der ersten Aufführung der Oper:

Noch einmal sei gegrüsst auf dieser Bahn,
Die Du betrat'st in bangen Schreckenstagen,
Wo trübe Wirklichkeit von süssem Wahn
Die Zauberbinde riss und furchtbar Zagen
Uns All' ergriff, wie wenn den schwachen Kahn
Des wilden Sturm's gewalt'ge Wellen schlagen;
Die Kunst floh scheu vor rohen Kriegesscenen,
Der Rührung nicht, aus Jammer flossen Thränen.

Dein Gang voll eigner Kraft muss hoch uns freun,
Dein Blick, der sich auf's höchste Ziel nur wendet,
Wo Kunst sich und Empfindung innig reih'n.
Ja, schaue hin! der Musen schönste spendet
Dort Kränze Dir, indess vom Lorbeerhain
Apollo selbst den Strahl der Weihung sendet.
Die ruh' noch spät auf Dir! in Deinen Tönen
Zeig immer nur die Macht des wahren Schönen.

Diese Abschrift hat mich aber wirklich ganz ermüdet; ich kann daher wohl diesen ohnehin langen Brief schliessen. Ich will Euch nur noch die Nachricht schreiben, dass Lichnowsky*) die

*) Uebrigens hatte Lichnowsky's Schritt bei der Königin von Preussen ebenfalls keine Folgen. Sie war eine Schülerin Himmels, der einst (S. 42) vor Beethoven mit seinem Phantasiren auf dem Klavier wenig Gnade gefunden hatte.

Oper jetzt an die Königin von Preussen geschickt hat und dass ich hoffe, die Vorstellungen in Berlin werden den Wienern erst zeigen, was sie hier haben.“

Letzte Umgestaltung der Oper.

Wir übergehen, um die Geschichte des Fidelio im Zusammenhang zu erzählen, den inhaltreichen Zeitraum von 1806—1814. In dem letztgenannten Jahre gingen die Inspizienten der Wiener Hofoper, Saal, Vogel und Kleinmüller Beethoven mit der Bitte an, die Aufführung seiner Oper an einem ihnen gemeinsam bewilligten Benefizabend zu gestatten. So war es scheinbar die Willkür dreier Opernsänger, der Fidelio seine Wiederauferstehung verdanken sollte, in Wahrheit jedoch war diese die natürliche Folge des im Verlauf von acht Jahren ungemein gesteigerten Ansehens Beethovens. Wir haben bereits an anderer Stelle den grossen Reichthum dieser Periode an Schöpfungen ersten Ranges hervorgehoben; es hatte denselben aber auch nicht an durchschlagender Wirkung gefehlt, weder bei den urtheilsfähigen Kunstfreunden noch bei dem Publikum im weiteren Sinne. Nun hatte Beethoven im Jahre 1813 mit seiner Symphonie auf Wellingtons Sieg bei Viktoria sogar die durch die Freiheitskämpfe hervorgerufene Bewegung der Gemüther in sein Kunstschaffen aufgenommen und durch die Aufführung des Werkes bald nach den grossen Niederlagen Napoleons in Deutschland, noch dazu zum Besten der invalide gewordenen Krieger, einen Sturm von Begeisterung hervorgerufen. Kein Wunder also, wenn jene klugen Benefizianten bei einer solchen Stimmung auch für die halbvergessene Oper des nunmehr populären Tonmeisters auf ein volles Haus rechneten. Beethoven, der sich sofort bereit erklärte, die einst zurückgezogene Partitur herzugeben, beschloss jedoch, vor der Einstudirung, die Oper einer abermaligen, gründlichen Revision zu unterwerfen. Zunächst setzte er sich des Textes wegen mit Georg Friedrich Treitschke, dem damaligen Regisseur und Theaterdichter der Hofbühne, der ihm in den letzten Jahren befreundet worden war, in Verbindung, und dieser unter-

nahm, mit Bewilligung Joseph Sonnleithners, dessen bereits von Breuning überarbeitetes Libretto auf Grund von vorhergehenden Verhandlungen mit dem Komponisten so umzugestalten, dass es in vielfacher Beziehung zu einer neuen Dichtung wurde. Beethoven erhielt das Textbuch Ende März und erklärte sich mit der neuen Gestalt desselben durchaus einverstanden. „Lieber, werther T.!“ schrieb er an den Verfasser, „Mit grossem Vergnügen habe ich ihre Verbesserungen der Oper gelesen. Es bestimmt mich, die verödeten Ruinen eines alten Schlosses wieder aufzubauen. Ihr Freund B.“

In der That hatte Treitschke in mehr als einer Hinsicht das Rechte getroffen. Beethovens Komposition galt ihm, wie wenig jener auch vor Abänderungen zurückschreckte, als ein im Wesentlichen Fertiges und Gegebenes, ebenso der Gang der Handlung und der Text als die bestimmten Grundlagen, auf denen Beethovens Musik auferbaut war. Wenn er demungeachtet hie und da jene dichterischen Grundlagen antastete, zurechtrückte, umbaute, so war sein Endzweck kein anderer als der, zwar gelegentlich auch der Schaffenslust Beethovens neue Anregung zuzuführen, in der Hauptsache jedoch, die schon vorhandene und nur revisionsbedürftige Musik möglichst wirkungsvoll hervortreten zu lassen, besonders in den Partieen Leonorens, der Heldin, zugleich der einzigen Person, deren Wesen und Streben das Herz des Hörers und Zuschauers bewegt; auf sie, die durch den Grundgedanken des Sujets, vor allem durch die Tiefe der ihr vom Komponisten zu Theil gewordenen Charakteristik im lichtesten Vordergrund steht, durfte durch nichts Nebensächliches irgend ein Schatten fallen. Daher drängte er den nach der ganzen Anlage des Stückes unvermeidlichen, aber so ernüchternd wirkenden Dialog auf einen möglichst knappen Raum zurück, die Handlung suchte er des Schleppenden zu entledigen, lebendiger und schlagfertiger zu machen, besser und schärfer zu motiviren und überall, auch im Nebensächlichen, mit Leonorens eigenem Thun und Leiden in Verbindung zu bringen.

Natürlich strich er nun von den 1806 nur vorläufig, wie es scheint, herausgenommenen Stücken, das Terzett zwischen Rokko, Jaquino und Marzelline und das Duett zwischen Leonore und Marzelline (No. 3 u. No. 10 der ursprünglichen Oper) endgültig. Was haben Rokko's spiessbürgerliche Warnungen vor übereiltem Ehebündniss, was Jaquino's unmuthige Erwiderungen und Marzellinens in Hoffnung auf Fidelio vergnügliches Einstimmen in des Vaters Ton mit Leonoren zu schaffen? Und nun gar Marzellinens naiv zu-

dringliches Träumen über Eheglück und Elternfreuden in Gegenwart Leonorens, die diesen Erguss des verliebten Mädchens über sich ergehen lassen muss, wie peinlich, wie unerträglich für jedes feinere Gefühl!*) Auf diese qualvolle Scene ergeht sich in der Oper von 1805 und 1806 Leonore über ihre Lage in matten Seufzern, welche erst allmählich einer hoffnungsvollen, zuletzt thatbegeisterten Stimmung weichen. Viel dramatischer knüpft Treitschke Rezitativ und Arie Leonorens unmittelbar an das Duett, in welchem Pizarro den Gefangenwärter Rokko für seinen mörderischen Plan zu gewinnen sucht. Leonore hat unbemerkt gelauscht, nach dem Abtreten der Beiden stürzt sie vor, und ihr Gesang ist zunächst der Ausdruck ihrer entsetzten, zornerfüllten Seele, später des Muthes und des Friedens, der auch in höchster Noth der Entschlossenheit und dem Bewusstsein einer edlen, gerechten Sache entspringt. Auch an den Vorgängen im ersten Finale wurde wesentlich gebessert. Ursprünglich werden die Gefangenen, wie oben erwähnt, gemäss der Hausordnung auf kurze Zeit ins Freie entlassen, und die Wuth des Tyrannen gilt nicht dieser ihnen gewährten Wohlthat, sondern dem Zaudern Rokko's, der noch nicht zur Ausführung des Befehls, ein Grab für Florestan zu graben, geschritten ist. Dies Motiv war auch in der zweiten Redaktion des Textbuches, die bekanntlich Breuning ausgeführt hatte, festgehalten worden, wie auch der Schlussvorgang am Ende des ersten Aktes. Beim Erscheinen Pizarro's nämlich müssen alle Anwesenden die Bühne verlassen, und während unsere Theilnahme Leonoren und den zurückwankenden Gefangenen folgt, werden wir widerwillig genöthigt, Pizarro, der allein mit dem Chor seiner Leibwache zurückbleibt, und in langausgedehntem Schlusssatze seine Mordgedanken wiederholt, der Leibwache Wachsamkeit zur Pflicht macht und von dieser Versicherungen der Treue empfängt, unsere Aufmerksamkeit zu schenken. Treitschke dagegen verknüpft das Erscheinen der Gefangenen mit dem Hauptziel des Dramas, indem er jenes als ausnahmsweise Gunst von Rokko durch Leonore erwirken lässt, die unter den Eingekerkerten ihren Gatten zu entdecken hofft; am Schluss aber hält er das Interesse nicht unnöthig fest bei den vom Soldatenchor begleiteten Tiraden Pizarro's, sondern giebt dem Komponisten Gelegenheit, durch das Ensemble sämmtlicher Solisten, deren Jeder doch individuelle Empfindungen je nach

*) Auch Rokko's Lied über die materiellen Erfordernisse des Ehelebens für immer zu beseitigen, gelang T. nicht, sie ward später für den Sänger Weinmüller wieder eingefügt.

seinem Verhältnisse zur Handlung ausspricht, und durch den das Ganze tragenden Chor der sich entfernenden Gefangenen die Schwüle der Sachlage vor der Entscheidung zur Anschauung zu bringen.

Die weiteren Aenderungen Treitschke's betreffen hauptsächlich die Arie Florestans und das zweite Finale. Florestan ist während des ganzen ersten Aktes ein schattenhaftes Wesen ohne rechtes Fleisch und Blut, von dem wir nur hören, dass um seinetwillen Leonore sich zu opfern bereit ist. Nun erscheint er im zweiten Akte persönlich, aber zu keiner Handlung berufen noch fähig, nur als der bejammernswerth Leidende und im Bewusstsein erfüllter Pflicht — welcher, das erfahren wir nicht genau — mit Ergebung Duldende. An dieser rein passiven Rolle, wie sie nun einmal dem Florestan durch die Anlage des Dramas angewiesen war, konnte nichts geändert werden, ohne fremdartige Momente hineinzubringen, wohl aber konnte diese Gestalt durch den Gedankengang ihrer Aeusserungen reicher gezeichnet und dem Interesse näher geführt werden. Treitschke liess also zwar den ersten Theil des Textes seiner Arie bis zu den Worten „Meine Pflicht hab' ich gethan" bestehn; während aber in den ersten Bearbeitungen hierauf beim Anblick eines Bildes Leonorens in eintönig schwächlicher Weise erneute Klage folgt, die wiederum durch das gute Gewissen beschwichtigt wird, lässt Treitschke Florestan in Folge einer Vision, in der ihm Leonore als Engel der Freiheit erscheint, in einen ekstatischen Zustand gerathen, und hebt ihn dadurch über die elende Lage eines körperlich Verschmachtenden, in welcher sein lauter, kräftiger Gesang ohnehin etwas Unnatürliches hatte, momentan hinweg in eine höhere Existenz, welcher irdische Schwäche nicht mehr anhaftet. Durch diese, wie wir glauben, glückliche und wahrhaft dichterische Wendung erhält Florestan einen idealen Zug zum Erhabnen hin und wird der aufopfernden Liebe Leonorens um so würdiger. — Endlich das Finale. Nach der Errettung Florestans und der Wiedervereinigung der Gatten, erwacht das Bedürfniss nach einer mit diesem Ausgang übereinstimmenden Scenerie. Mit Recht verlegt daher Treitschke die noch übrigen Vorgänge aus den engen Kerkermauern auf einen freien Platz, der den Ausblick in eine heitere, Freiheit zuwinkende Ferne gewährt. Und mit der düstern Umgebung beseitigt er auch alles Widrige und Aengstigende aus der Handlung. Warum soll das eben vereinigte Paar abermals um sein Leben zittern, indem es das Rachegeschrei des wüthend nahenden Volkes missversteht? Was soll ferner die lang-

wierige öffentliche Verhandlung über die Bestrafung des Pizarro, durch welche der Tyrann wiederum unzeitig in den Vordergrund gestellt wird? Beides wird also gestrichen. Dafür bei Beginn des Finales festlicher Chor der endlich befreiten Gefangenen, die von lang getragenem Druck aufathmen und die königliche Gerechtigkeit preisen. Dann aber sammeln sich alle Lichtstrahlen auf das edle Haupt Leonorens; ihr und idealer Weiblichkeit Lob drängt sich auf aller Lippen und vor dem Wehen der Begeisterung zerstiebt alles Kleinliche und Niedrige, das vorher sich öfter so peinlich breit gemacht hatte.

Nach dieser Neugestaltung durch Treitschke war es also Beethovens Aufgabe, besonders die Arien Leonorens und Florestans, ferner die beiden Finales umzuarbeiten. Eine solche Arbeit — geringer Aenderungen nicht zu gedenken — war nicht in wenigen Tagen zu vollenden, und es muss uns mit Bewunderung seines Fleisses und seiner Leistungsfähigkeit erfüllen, dass er in der kurzen Frist von etwa anderthalb Monaten das Wesentliche fertig stellte, etwa von Ende März bis Mitte Mai,*) einer Zeit, in welcher er überdies noch auf Bestellung des Hoftheaters einen zur Feier der Siegesnachrichten bestimmten Chor „Germania“ zu komponiren, ein Paar vorher angesagte Konzerte zu geben und allerlei geschäftliche Widerwärtigkeiten zu bestehn hatte Und es war eine schwere Aufgabe, die er mit jener Umgestaltung zu lösen hatte. Er selbst spricht es in einem Billet an Treitschke aus: „Die ganze Sache mit der Oper ist die mühsamste von der Welt. Ich bin mit dem Meisten unzufrieden, und es ist beinahe kein Stück, woran ich nicht hier und da meiner jetzigen Unzufriedenheit einige Zufriedenheit hätte anflicken müssen. Das ist aber ein grosser Unterschied zwischen dem Falle, sich dem freien Nachdenken oder der Begeisterung überlassen zu können.“

Aber wie er stets und in jeder Beziehung Treue bewährt hat, so hat er auch gegen seine Oper Treue geübt. Wer jemals künstlerisch geschaffen, oder mit wahren Künstlern in Vertrautheit gelebt, der wird wissen, was es heisst, ein grosses Werk dreimal zu arbeiten und zu einer Oper vier Ouverturen zu schreiben. Diese Treue und Ausdauer würde ehrwürdig sein, selbst wenn der Erfolg ein unbefriedigender geblieben wäre. Eine solche Umgestaltung

*) Das Tagebuch von 1814 sagt „vom März bis zum 15. Mai Fidelio neu gemacht“. Ende März erhielt er erst den neuen Text von Treitschke.

ist bei dem Künstler etwas ganz Andres, als bei dem Gelehrten, oder jedem andern Arbeiter; sie erfordert moralische Tapferkeit und Selbstüberwindung, weil die künstlerische Gestalt Ausgeburt des ganzen Menschen ist, — „Fleisch von meinem Fleisch und Geist von meinem Geist,“ — der Umgestaltende daher in sein eigen Leben hineingreift, gegen sich selber kämpft. Es ist ein Zwiespalt im verletzlichsten Lebenskreise, und wenn er an Treitschke ächzend unter der Last schreibt: „Mit dieser Oper verdien' ich mir die Märtyrerkrone“, so hat er sich nicht überhoben.

Am 23. Mai 1814 fand die erste*) Aufführung der Oper in ihrer neuen Gestalt im Kärnthner Hoftheater statt, obwohl Beethoven selbst mit seiner Arbeit noch nicht ganz abgeschlossen hatte. Am 20. oder 21. Mai befand er sich mit seinem Freunde Dr. Bartolini im Gasthof zum römischen Kaiser. Nach dem Essen nahm er eine Speisekarte, zog Linien auf die Rückseite und fing an zu schreiben. „Komm, lass uns gehen,“ sagte Bartolini. „Nein warte ein wenig, ich habe die Idee zu meiner Ouverture,“ antwortete Beethoven. Er blieb und vollendete dort in jener Stunde seine Skizzen, aber natürlicher Weise wurde die Ouverture nicht mehr zur rechten Zeit fertig. „Tags zuvor,“ erzählt Treitschke, „war die Hauptprobe, aber die versprochene Ouverture (in E dur) befand sich noch in der Feder des Schöpfers. Man bestellte das Orchester zur Probe am Morgen der Aufführung. Beethoven kam nicht. Nach langem Warten fuhr ich zu ihm, ihn abzuholen, aber — er lag im Bette, fest schlafend. Neben ihm stand ein Becher mit Wein und Zwieback darin, die Bogen der Ouverture waren über das Bett und die Erde zerstreut. Ein ganz ausgebranntes Licht bezeugte, dass er tief in die Nacht gearbeitet hatte. Die Unmöglichkeit der Beendigung war entschieden. Beethoven musste sich daher gefallen lassen, dass am ersten Abend statt der E dur-Ouverture die zu den „Ruinen von Athen“ gespielt wurde und gestand später, er habe sich des Beifalls für dies ganz und gar nicht passende Musikstück geschämt. Die rechte Ouverture kam erst zur zweiten Aufführung an die Reihe. Am ersten Abend dirigirte er selbst: sein Feuer riss ihn oft aus dem Takte, aber Kapellmeister Umlauf lenkte hinter seinem Rücken Alles zum Besten mit Blick und Hand. Der Bei-

*) Franz Schubert, damals 17jährig und noch in der Vorbereitung für die ihm bestimmte Lehrerlaufbahn begriffen, las, aus dem Pädagogium kommend, an einer Ecke die Ankündigung des Fidelio. Schnell lief er zum Antiquar und verkaufte seine Bücher, um ein Billet zur Vorstellung zu erschwingen.

fall war gross und stieg mit jeder Vorstellung. 22 Mal wurde die Oper im Jahre 1814 aufgeführt: am 18. Juli wurde die fünfte Vorstellung, und zwar zu Beethovens Benefiz, das er mit Mühe erwirkt hatte, gegeben. Erst an diesem Tage wurde das Lied Rokko's wieder eingereiht und trat die umgearbeitete grosse Arie Leonorens, wie wir Alle sie heute kennen, hervor.

Nun endlich wurde das Werk verstanden und gewürdigt. Nun verbreitete es sich über alle Bühnen Deutschlands, kam in London und Paris zur Aufführung und hat sich neben allen Wendungen, die das Operntheater unter dem Einfluss italienischer und französischer Werke und deutscher Komponisten erfuhr, als einer der edelsten Lieblinge des deutschen Volks erhalten. Alle deutschen Sängerinnen beeiferten sich um die Rolle der Leonore; voran steht die schöpferische Schröder-Devrient und die südlich-glühende, so bald in ewiges Schweigen versenkte Schechner, dann die auch 1814 erste Darstellerin, Milder-Hauptmann.*) Der Dichter Ludwig Robert sah Leonore in London von der Malibran-Garzia darstellen und wusste nicht genug von der Wundermacht zu erzählen, zu der die Spanierin ihre Seele an dieser Rolle entzündet habe; bei ihrem ersten Erscheinen sei man unwiderstehlich zu Thränen hingerissen worden, wenn sie unter der Last der Ketten, die sie herbeiholen müssen, in tiefster körperlicher und geistiger Erschöpfung sich an die Wand gelehnt, noch stumm und dann erst Athem suchend in der gequälten Brust zu den ersten Worten, und dann zum Kanon ansetzend, als gäb' es in der Welt nur noch gehauchte Seufzer, nicht Gesang. Dagegen hat wieder um die Mitte des 19. Jahrhunderts in Deutschland Frau Köster den Grundzug deutscher, mild in sich geschmiegter Weiblichkeit hervorzuheben gewusst. —

Ueber ein Werk, das so allgemein und genau bekannt und von jedem Deutschen durchgefühlt ist, ausführlich zu berichten, ist unnöthig. Wenn wir dennoch im Folgenden in eine nähere Besprechung eintreten, so geschieht es der Erwägung dreier Fragen wegen, die uns zu tieferer Erfassung der künstlerischen Persön-

---

*) Der Herausgeber macht darauf aufmerksam, dass sich in den „Erinnerungen aus meinem Leben" von A. B. Marx sehr interessante Schilderungen und Charakterzüge dieser Sängerinnen finden. — Am 11. Oktober 1816 wurde Fidelio in Berlin zum ersten Male gegeben. An diesem Abend stellte Frau Schultze Leonore dar, erst in den folgenden Aufführungen die inzwischen nach Berlin berufene Milder.

lichkeit Beethovens führen soll. Erstens: Wie hat sich Beethoven zu seiner dramatischen Aufgabe im Allgemeinen verhalten? Zweitens: Wie hat er seinem Standpunkt gemäss diese Aufgabe im Einzelnen durchgeführt? Drittens endlich: Wie hat sich bei seiner unermüdlichen Hingabe an das ihm vorschwebende Ideal das musikalische Verhältniss der drei Bearbeitungen zu einander gestaltet?

Denn vor uns steht ein zweifacher Beethoven, der ursprünglich gestaltende und der umgestaltende, mit einem dreifachen und vierfachen Werke. Treue und Muth, die er dabei bewiesen, sind aller Verehrung sicher. Verhält es sich eben so mit der künstlerischen Geltung der Umgestaltung? — Denn so viel ist gewiss: die ursprüngliche Gestaltung jedes Kunstwerks ist der unmittelbare Ausdruck der Idee, die den Künstler zum Werke geführt, die naivste Erschliessung seines Innern, wie er das Werk aus sich geboren hat. Nachher kommt die ruhigere Besinnung, die Berathung. Sie können mit ihren Anschlägen Recht haben und Unabweisbares fordern; der prüfende Verstand gegen die ursprüngliche All-Einheit aller geistigen und sinnlichen Kräfte. Immer ist der Eingriff in die erste Gestaltung ein bedenklich Wagniss. —

Zweierlei Stellungen kann ein Komponist einer dramatischen Aufgabe gegenüber einnehmen. Entweder ist ihm das Drama, die entschiedne Entwickelung der zum Grunde liegenden Handlung und der sie tragenden, in ihr begriffenen Charaktere Hauptsache und die Musik im Verein mit dem Worte das dabei dienende Organ, also Nebensache. Oder er lebt so tief in der Musik und ihren Formen, dass diese sich — nöthigenfalls auf Kosten des Worts, der Charaktere und der Handlung als Hauptsache geltend macht.*)

*) Man gestatte dem Verf. wenigstens eine kurzgefasste Erläuterung dieses Verhältnisses aus seiner „Musik des neunzehnten Jahrhunderts“ hier zu wiederholen, da er seinen Gesichtspunkt nicht schneller festzustellen weiss.

„Die Oper ist vor allem ein Drama, das Personen in realer Wirklichkeit und Leiblichkeit, in Handlung und Wechselwirkung darstellt, Menschen in der Bethätigung des Lebens nach aussen. Die Persönlichkeit tritt im Drama nach ihrem Charakter, nach Gedanken und Willen, Gesinnung und Stimmung, unter dem Einfluss bestimmter Verhältnisse heraus in Thätigkeit mit Andern, gegen Andere, der volle Mensch in voller Lebensthätigkeit. Dies ist bekanntlich die Aufgabe jedes Dramas; nur bedient sich das musikalische statt der Rede ganz oder theilweise der Gesangsprache. Sie soll als besondere höhere oder innigere, „innerlichere“ Sprache die „Rede des gemeinen Lebens“ ersetzen und den Inhalt des Dramas in höhere oder phantastischere Regionen erheben.

Vor allem wollen wir von der Halbheit der Mischoper absehn, in der gesprochenes Wort mit gesungenem wechselt. Ist einmal die Sprache dieser

Wird das erste Prinzip auf die Spitze getrieben, so schlägt

Wesen, die vor uns auf der Opernbühne leben, Musik, so möge kein gesprochenes Wort uns aus dem phantastischen Traum erwecken! wir würden allen Glauben verlieren. Der wirkliche Mensch hat immer wirkliche Sprache; Gesang ist ihm ein ganz anderes und besonderes Moment seines Lebens, das er nimmermehr, als etwa in Scherz und Tändelei, mit der Sprache verwechselt und an deren Stelle verwendet. Vergebens auch hat man den Widerspruch durch Vergleich mit jenem Wechsel von Vers und Prosa bei Shakespeare und deutschen Dichtern erläutern und entschuldigen wollen. Vers und Prosa sind nur verschiedene Formen ein und derselben Substanz, der wirklichen Sprache; der Vers ordnet das Spiel der Betonungen, des Weilens und Eilens und der Anklänge, ohne die Bedeutung und Wirksamkeit des Worts zu ändern oder zu verschleiern. Der Gesang vermählt dem Wort ein Element, das zwar ebenfalls in der Sprache vorhanden ist, aber nun erst aus seiner Verhülltheit und Unterordnung unter die absolute Sprachbedeutung zur Mitherrschaft — ja vermöge des begleitenden Orchesters, der Stimmvielheit und des musikalischen Rhythmus leicht und oft zur Oberherrschaft kommt. Gesang und Sprache, wenn gleich verwandt ihrem Ursprunge nach, sind verschiedene Idiome, die einander ausschliessen. Entweder steht das Drama auf dem Boden des wirklichen Lebens und redet dessen Sprache; oder es verlässt diesen Boden und diese Sprache und wird Oper. Die Mischoper ist Halbheit, ein grundsatzloses Unding; das Idiom der wahren Oper ist Musik.

Hiermit beginnt das Verhängniss seine Herrschaft, das von Anfang an über der Oper gewaltet hat, oft gescholten, oft bekämpft und stets rückkehrend.

Diese Singenden sollen Menschen, diese gesungenen vom Instrumental umrauschten Melodien, in denen so oft das Wort untertaucht bis zur Unverständlichkeit, sollen Rede sein? Gerade das leibliche Vortreten der Singenden zu dramatischer Bethätigung macht ihre Gesangrede zur Fabel, zum wirklichkeitslosen Phantasiespiel. Was man nie geglaubt, nie zu überreden, zu zeigen gewagt hätte, alles Märchenhafte, Abenteuerlich-Unmögliche, jeden Sturm unberechtigter oder übertriebener Gefühle, jeden Sinnentaumel üppiger Lust überredet man sich, hier wagen zu dürfen.

Und abermals: diese Gesangsprache, diese Musik, die Räthselsprache des verhüllten Innern, soll treffend und behend genug sein für den barschen hastigen Fortgang erregter Handlung, in der oft sogar das schnelle Wort des Dichters lähmend scheint? Das Drama will schlagfertig vorwärts dringen, die Musik muss weilen, bis ihre Anklänge sich zu Stimmungen gefestet und uns gestimmt haben zum Einverständniss. Wie will man diesen Widerspruch versöhnen? Nothwendig muss auf jene dramatische Schlagfertigkeit verzichtet, die Handlung muss einfacher, weilender, nicht entwickelt werden — was von je der Preis der Dramatiker war — sondern sich in wenig monumentale Momente zusammengezogen hinstellen, in denen die Musik sich ausbreiten, in die man sich vertiefen könne. Und damit das alles irgend möglich sei, muss der Dichter vom weiten Schauplatze des Lebens sich auf jene zählbaren Hergänge und Charaktere zurückziehen, in denen das innerliche Leben des Gemüths bedeutend genug und sonst geeignet ist, den Reichthum des nicht der Musik erreichbaren Geistes und zugleich des thatvollen nach aussen drängenden Lebens vergessen zu machen."

die Musik zu trockner, in bestimmte Tonverhältnisse gezwängter Deklamation um und es entsteht ein Machwerk des abstrakten Verstandes, dem es ebensowohl am Lebenssaft des Gesangs als an der Naturwahrheit und Zweckgemässheit der Rede gebricht. Dies ist bei einigen Nachfolgern Glucks beobachtet worden; ein leicht zugängliches Beispiel findet man in Reichardts Komposition des Goetheschen Monologs „Heraus in eure Schatten,“ der fast durchweg Rezitativ geblieben ist, — nach dem Inhalte des Gedichts eine Nothwendigkeit, — aber bei Weitem unwirksamer, als reine Rede.

Wird das andre Prinzip auf die Spitze getrieben, so sinkt das Drama zum Gelegenheitsmacher für die Musik herab und die Musik, die für sich allein Drama sein soll, ohne es zu vermögen, verwildert und wird üppig und toll wie einst unsre krinolinisch emanzipirten Damen. Dafür liefert die italienische Oper Beispiele genug, obwohl sie sich, Dank dem Talent eines Rossini und älterer Komponisten, in einzelnen Momenten aus ihrer Geistesversunkenheit hoch emporgerichtet hat.

Vollkommene Versöhnung beider Prinzipe scheint nach dem in der Anmerkung Angedeuteten unmöglich, wenigstens ist sie bis jetzt nicht gelungen; immer wird die Schlagfertigkeit des dramatischen Fortschritts dem Bedürfniss der Musik, sich zu vertiefen und zu weilen, um zu wirken, grosse Zugeständnisse machen und der Kreis der Operndichtung sich auf eine sehr enge Zahl von Aufgaben zusammenziehen müssen. Gleichwohl bieten schon Händels und Bachs Kompositionen Beläge genug, wie gedrängt und schlagfertig treffend die Sprache der Musik sein kann. Allen nach der Vollendung der Oper im Verein beider Prinzipe Strebenden steht Gluck voran, dem sich Mehul, Spontini, Wagner, Dorn und Andere, jeder in seiner Weise, angeschlossen haben. Doch ist nicht zu übersehen, dass Gluck sich vorzugsweise dem dramatischen Prinzip hingegeben und dem musikalischen manches Opfer abgedrungen hat. Ihm gegenüber trachtete Mozart, die Musik so dramatisch zu machen, wie möglich; aber über jeden Zweifel hinaus war sie ihm Hauptsache und musste das dramatische Prinzip vor ihren Bedingungen im Ganzen und Einzelnen zurücktreten. Angesichts seiner urkundlich erwiesenen steten Bereitwilligkeit für individuelle Fähigkeit und Wünsche bestimmter Ausführender, seiner Bravour-Arien, seiner oft im Ausdruck ebenso unbestimmten als im Klang und kunstmässiger Verwebung reizvollen Ensemblesätze u. s. w. muss

man sogar zugeben, dass er nicht ganz ohne Zugeständniss an die reine Musiklust auf Kosten dramatischer Wahrheit und Bestimmtheit zu Werke gegangen und hierin den Italienern bisweilen näher getreten ist, — nur dass diese dann, besonders seine Nachfolger, seine Idealität in ihre Sinnlichkeit hinabgezogen haben.

Beethoven, das ist keine Frage, stand ganz auf dem Boden des musikalischen Prinzips. Trotz seiner Vorliebe für Shakespeare und Goethe und trotz der aristotelischen Poetik war ihm, wie sich an Leonore erwies, das Drama ein fremdes, nicht von ihm durchdachtes, nicht an der Spitze seines Strebens stehendes Wesen. Er trat unbedingt auf Mozarts Pfad, und wurde Mozarts Nachfolger in so entschiedener Weise, dass auch nicht eine Spur sich findet, er habe von dem andern Wege irgend Notiz genommen, wie Mozart selber im Idomeneus. Ja er stand noch tiefer in der Musik, als sein grosser Vorgänger; denn dieser hatte von Jugend auf seinen Sinn auf die Oper gestellt und sich vielfach versucht, eh' er, im Idomeneus, mit Nachdruck auf dieser Bahn hervortrat, während Beethoven vorzugsweise — man könnte beinahe sagen, ausschliesslich — sich der Instrumentalkomposition, der für sich seienden, durch keine Rücksicht bedingten Musik widmete. Daher fehlt Beethoven auch der grosse scenische Verstand, den Mozart schon gegenüber dem Gedicht zu Idomeneus,*) dann aber in seinen Opern selbst bewiesen hatte; es fehlte ihm Schlagkraft, mit der Mozart in leichten und schweren Situationen zeichnet, so dass er sich zum grössten Vortheil für den dramatischen Fortschritt kurz fassen kann, kürzer als alle seine Nachfolger.**)

Dies fehlte Beethoven. Ihm wurde die Scene, Personen und Handlung erst vollständig zur Musik. Er war das entschiedne Gegentheil von dem, was man einen scenischen „faiseur“ nennen möchte, der mit der kalten, ursprünglich unmusikalischen Gewandtheit und Schlauheit eines Auber-Scribe jede Lappalie des Alltagtreibens oder der Redoutenpoesie mit einem Fingerhut voll Musikgelée zu einem Auftritt zusammenrührt, der auf der Bühne steht und geht und amüsirt und vergessen wird, weil schon ein ander Bild im Anzug' ist. Davon verstand Beethoven gar nichts.

---

*) Man sehe Nissens oder Jahns Biographien Mozarts.

**) Man vergleiche eine Reihe Mozart'scher Arien, Duette u. s. w. bloss nach ihrer Ausdehnung mit denen seiner Nachfolger, Beethoven, Hummel, Spohr, Weber, Marschner u. s. w., und wird hieran schon einen Kraftmesser in die Hand bekommen für scenische Schlagfertigkeit.

Er stand der Handlung eigentlich kontemplativ, beschaulich gegenüber. Da versenkte sich denn seine Seele in das Innerste des Moments, Scene, Handlung und Personen wurden ihm vollständig Musik, so gut wie die „Scene am Bach“ in der Pastoral-Symphonie oder irgend eine unbenannte Scene in der Eroica. Diese musikalische Scene schrieb er; und wie seine symphonischen Scenen aus Saiten- und Blas-Instrumenten, so webte er die dramatischen aus den Stimmen des Orchesters und denen der Singenden auf der Bühne. Daher konnte und musste er auch, scenisch rücksichtsloser als Mozart, diesen in Tiefe und Innerlichkeit der Musik überbieten, wie später Rossini beide an Sinnlichkeit und Ueppigkeit überbot.

Hiermit dürfte der Grundzug der Beethovenschen Oper gegeben sein. Dass in seinem durchaus ehrlichen und treuen Gemüthe, jedem Charakter — wie jedem Instrument in der Symphonie — und auch jedem Worte, soweit es das rein-musikalische Grundprinzip zuliess, sein Recht wurde, und dass seinem durchaus idealen Sinn gegenüber sich jede Gestalt, soweit es überhaupt möglich war, reinigte und verklärte: das Alles zusammengenommen hat die Oper zu einem Liebling des deutschen Volkes gemacht. Ohnehin hat sich dieses, undramatisch wie es selber in Folge langer politischer Verkommenheit zur Zeit noch ist, mehr der musikalischen als der dramatischen Richtung der Oper geneigt erwiesen.*)

Von dem oben bezeichneten Standpunkt erklärt sich das Beethovensche Werk bis in seine Einzelheiten, soweit man ihnen auch — weiter als hier geschehen kann — nachfolgen mag. Vor allem in der reichern, feinern und sinnigern Verwendung des Orchesters, für die Mozart bei seiner schärferen Hinwendung auf die Scene nicht Raum fand.

Sodann begreift sich von jenem Standpunkt aus, dass Beethoven dem Kleinleben des Rokko'schen Hauswesens gegenüber am wenigsten günstig gestellt war. Was konnte diese Marzelline, die sich in eine Frau verliebt hat, mit ihrer Liebe, — was Jaquino, der einfältig und fruchtlos um Marzelline wirbt, — was der Alte mit seinen Alltagsgedanken über Geld und Heirath ihm gelten? was sollte er mit jenem Duett anfangen, in dem Marzelline sich ihre Ehe mit Leonoren ausmalt und Leonore nur halbe Antworten geben darf? Gleichwohl füllten vier dieser Scenen, — fast in un-

*) A. B. Marx starb schon am 17. Mai des Entscheidungsjahres 1866, also noch bevor die grosse politische Entwickelung Deutschlands sich vollzog.

unterbrochener Folge, — in der ersten Aufführung den grössten Theil des ersten Akts, eine fünfte*) drängte sich störend zwischen erschütternde Auftritte des zweiten, und Beethoven hat sie sich gefallen lassen, sich (S. 343) gegen den Ausfall der fünf Musik-

*) Man findet sie alle in der sorgfältigen, die erste und zweite Gestalt der Oper vergleichenden Ausgabe eines Klavierauszugs der Leonore von O. Jahn (1852.) Dieser Klavierauszug bietet zunächst die zweite Gestalt der Oper, welche Jahn theils nach der davon 1810 bei Breitkopf und Härtel erschienenen, von Beethoven selbst besorgten Ausgabe, theils, da diese Ausgabe nach damaliger Gewohnheit die Ouvertüre und Finales nicht enthielt, nach den vollständigen Stimmen der Oper hergestellt hat, die von der Seconda'schen Operngesellschaft an das Wiesbadener Theater übergegangen waren. Zugleich aber giebt er auch ein treues Bild der ersten Bearbeitung, für welche theils Partituren von Beethovens eigener Hand, theils Abschriften, im Auftrage des Komponisten gefertigt, zu Gebote standen. Wo diese ursprüngliche Komposition in der zweiten von Grund aus umgestaltet ist, hat Jahn die erstere ihrem ganzen Umfange nach im Anhange abdrucken lassen; wo aber in der zweiten nur gekürzt ist, sind die gestrichenen Stellen entweder unten mit kleineren Noten hinzugefügt oder auch, durch Klammern eingeschlossen, gehörigen Orts in den Klavierauszug selbst der zweiten Gestalt eingefügt.

Nach dem Erfolge von 1814 erschien bei Artaria noch in demselben Jahre eine auf Grund der dritten Gestalt von Moscheles verfertigte und von Beethoven durchgesehene Bearbeitung für Klavier, welche folgendermassen in der Wiener Zeitung am 1. Juli 1814 angekündigt wurde:

„Musikalische Anzeige.

Der Endunterzeichnete aufgefordert von den Herren Artaria & Co. erklärt hiermit, dass er die Partitur seiner Oper Fidelio gedachter Kunsthandlung überlassen hat, um unter seiner Leitung dieselbe in vollständigem Klavier-Auszuge, Quartetten, oder für Harmonie arrangirt, herauszugeben. Die gegenwärtige musikalische Bearbeitung ist von einer früheren wohl zu unterscheiden, da beinahe kein Musikstück sich gleich geblieben und mehr als die Hälfte der Oper ganz neu komponirt worden ist. Partituren in allein rechtmässiger Abschrift, sammt dem Buche in Manuskript, sind von mir oder dem Bearbeiter des Buches, Herrn F. Treitschke, k. k. Hoftheater-Dichter, zu bekommen. Andere Abschriften auf unerlaubten Wegen werden durch die Gesetze geahndet werden.

Wien, den 28. Juni 1814.

Ludwig van Beethoven."

Energie und Selbstbewusstsein waren Grundeigenschaften des Beethovenschen Charakters. Das zeigte er auch Moscheles gegenüber in launiger Weise. Dieser hatte im Zweifel, ob er Beethoven die Arbeit zu Dank gemacht, am Schlusse eines Stückes der Oper die Worte geschrieben: „Fine mit Gottes Hülfe!" Beethoven schrieb darunter: „Mensch hilf dir selber!" —

Wir werden im Folgenden oft genöthigt sein, auf die drei Bearbeitungen Bezug zu nehmen. Der Kürze wegen heisse die von 1805 I, die von 1806 II, die von 1814 III.

sätze noch nach dem ersten Fall der Oper kräftig gesträubt und zuletzt dem Drängen der Freunde nur theilweise*) nachgegeben.

Wenn also mit diesen Persönlichkeiten nichts anzufangen war und Beethoven sich gleichwohl auf sie einliess, was konnte da übrig bleiben, als die Scene in das Orchester verlegen? — So ist vor allem im Duett Marzellinens und Jaquino's geschehn, das jetzt die Oper eröffnet. Die Instrumente necken und zwicken,



wie den Jaquino die Begehrlichkeit; und zu dieser Neckerei des Sechzehntel-Motivs hat unser Symphonist ausser der zweiten Geige und Bratsche noch beide Fagotte im hohen Einklange verwendet, so voll war ihm das Herz — von Musik. Dies Motiv hat mit der geringhaltigen Kantilene der Singenden, — aber wo hätte sich eine gehaltvollere anknüpfen lassen? — nichts zu schaffen, treibt aber im Orchester sein Wesen weiter, plaudert, wenn Marzelline sagt:

*) Es fielen 1806 bekanntlich, abgesehen von einer grossen Arie des Pizarro mit Chor (S. 343), drei von diesen fünf musikalischen Illustrationen dramatischen Kleinlebens alltäglichster Art: Rokko's Lied, das Terzett zwischen Rokko, Marzelline und Jaquino und das Duett zwischen Leonore und Marzelline. Rokko's Lied ward später wieder aufgenommen, und dass Beethoven auch die beiden andern Stücke zunächst nur vorläufig strich, geht aus den Abänderungen hervor, durch welche er ihnen das Leben zu fristen versuchte. Es sind hauptsächlich beträchtliche Kürzungen, die er mit ihnen vornahm. Aus jenem Terzett (Es dur, 3/4 Takt) entfernte er eine Stelle von 38 Takten, weil sie sich theils im Folgenden wiederholten, theils Wiederholung des Einganges waren. Das Ganze ist ungemein wohlklingend und würde in einer kleinen Spieloper, in der auch das Hausbackene am Platze ist, sich recht artig ausnehmen. Noch tiefere Einschnitte, und an mehreren Stellen, hat er in das Duett (C dur, 6/8 Takt, Allegretto) gemacht. In der Begleitung ergehen sich Violine und Violoncell obligat, wetteifernd mit den Frauenstimmen in Lust und Behaglichkeit. Dass diese Tändelei aber der Situation entspräche — man denke zwischen der Pizarro-Scene und der grossen Arie Leonorens stand diese Nummer — darin vermögen wir O. Jahn nicht beizustimmen. Die Aenderungen haben natürlich den Ton des Ganzen nicht höher stimmen können.



überlegt sich's ganz still in der Tiefe, wenn Jaquino endlich stottert: „ich, ... ich habe . . . ich habe zum Weib dich gewählet“ und Marzelline, man weiss nicht, ob neckend oder zerstreut



antwortet. So bildet sich denn ein hübsches Musikstück, das Beethoven mit Behagen ausspinnt (sogar eine artige Koloratur hat er sich's kosten lassen) und wir mit Behagen hören. Die ausgefallenen Nummern erscheinen als die geringeren neben dem Duett, Marzellinens Arie und Rokko's Liede. Diese ganze Partie des Werks erinnert in der That mehr an Cherubini als an Mozart.*)

---

*) Das Duett nahm ursprünglich den zweiten Platz ein, ihm voran ging die Arie Marzellinens. Im Duett unterscheidet sich II von I nur durch das Fehlen einer Stelle von 16 Takten; III hat noch ausserdem einige unbedeutende Kürzungen erfahren. Beethovens Unermüdlichkeit zeigt sich an der Arie. Es liegen für I drei (a, b, c) Bearbeitungen vor, für II eine vierte (d), welche sich von c unwesentlich unterscheidet, eine fünfte (e) für III. Die Stimmung der Arie wechselt nach Anleitung des Textes zweimal zwischen Sehnsucht und Hoffnung ab; der Ausdruck der ersteren wollte Beethoven anfangs durchaus nicht gelingen, während die letztere schon mit dem ersten Angriff so ziemlich in der endgültigen Form charakterisirt wird. Es ist interessant, jenen ersten Theil sich allmählich herausbilden zu sehen an der Singstimme von a, b und d. Das C moll desselben gehört, wie wir daraus ersehen, erst dem zweiten Versuch an. Für III gab es allerdings nicht mehr viel zu ändern.

Die Verbindung der niedern Partie der Oper mit der höhern

Ausser einigen Weglassungen schrieb Beethoven bei dem Eintritt des Dur Steigerung des Tempo vor.



Rokko's Lied, in welchem der Gesang wiederum wie im Duett reich, munter und tonmalerisch von den Instrumenten umspielt und belebt wird, für III erst nachträglich wieder aufgenommen, hat im Sechsachtel-Theil eine Abkürzung von 4—6 Takten erfahren.

erfolgt bekanntlich im Kanon,*) in welchem auch Leonore zuerst am Gesange sich betheiligt. Jede der vier Personen spricht ihr Gefühl aus, Marzelline die bewegende Ueberzeugung von Fidelio's Liebe, Leonore die Bangigkeit der Lage, Rokko seine Zustimmung zu Marzellinens Neigung, Jaquino seinen eifersüchtigen Schmerz; es ist ein Augenblick stiller Betrachtung, nicht fortschreitender Handlung oder des Streits der Interessen und Personen. Dass hier nicht die Charaktere in ihrer Verschiedenheit gezeichnet werden konnten, ist klar. Beethoven hat, vom Text geleitet, einen Kanon gebildet, so reizend, so von der geheimen Bewegung der Personen süss durchschauert, dass man von ihm aus sich in Leonorens reine Sphäre versetzt fühlt. Schon die Einleitung in den leise getragenen Weisen von zwei Bratschen, zwei Violoncellen, vom Pizzikato der Bässe markiger gezeichnet, versetzt in die Heimath Beethovens; wir fühlen, dass wir bei ihm weilen, mit ihm dem stillen Werden des Tonlebens lauschen. Marzelline hebt den Kanon an,



vom leisen Pizzikato der Violoncelle und Bratschen in der tiefern Oktav geleitet, vom Gegengesang der stillen Klarinetten schwesterlich umfangen. Leonore folgt, vom Pizzikato weniger zweiter Geigen (soli) gestützt, von holden Flöten in der höhern Oktav mit demselben Gegengesang begrüsst. So wächst die Zahl und Bewegung der Theilnehmenden und erblüht immer reizvoller, ohne nur mit einem einzigen vorlauten Ton die Stille der Gemüther, die wie Naturandacht uns umfängt, zu stören. Selbst die beiden letzten stark betonten Akkorde sagen nur, dass hier ein Ende sein soll, weil doch geschieden sein muss. Hier, nach der ersten Ouverture, hat Beethoven zum erstenmal Eleonoren empfunden.

Vom Terzett an tritt sie nun ganz in den Vordergrund. Zuerst ist es der schlaue, aber entschlossene Rokko („Gut, Söhnchen, gut"),

*) Einige von den wenigen Nummern, deren Gestalt durch alle Bearbeitungen hindurch sich unverändert erhalten hat. Nur in III wurde eine Stelle von 2 Takten in einen zusammengezogen.

der Leonorens Diensterbieten für die Gefängnisse annimmt. Dann betheuert sie: „ich habe Muth," — aber durch klingt das weibliche Zagen; ihr folgt zuredend Marzelline; in der ganzen ersten Hälfte des Terzetts ordnet Leonore sich nach Inhalt und Tonlage (sie nimmt die zweite, Marzelline die erste Stimme) unter; sie kann nicht vermeiden, mit ihren Worten die beiden Gutwilligen zu täuschen. Erst in der zweiten Hälfte des Satzes tritt sie heftiger hervor. Ueberhaupt nimmt derselbe erst von Rokko's Worten, „Ich bin ja bald des Grabes Beute," eine ernstere Wendung, und nun erst hebt auch in Leonorens Rolle die Diktion sich zu höherm Pathos, der ersten Ahnung kommender Momente. Das Terzett ist vollbefriedigend ausgeführt und war noch ausgedehnter in der ersten Bearbeitung, wo es den ersten der damaligen drei Akte schloss. Die Kürzung hat nichts Wesentliches getroffen und ist nur zum Vortheil des Satzes und der Oper gediehen.*)

*) Nach dem Halt in der Mitte des Terzetts (bei den Worten „Der Gouverneur") bildet sich funfzehn Takte weiter zu den Worten

Marzelline: ein Paar, ein Paar
Rokko: die Arbeit theilst

ein Abschnitt auf Es, vor dem aus I so



fortschritt, — wir geben nur den dürren Auszug; das Weitere zeigt Partitur oder Klavierauszug. Hier wurde bei II eine Länge verspürt und so



geändert; es fielen, wie Klavierauszug oder Partitur ergeben, vom obigen Takt 4 an vier Takte weg und die Folge war ein Riss in den in der ersten Anlage wohl und klar entfalteten Satz. Gleichwohl war in der ersten Arbeit wirklich eine Länge, nur nicht da, wo man sie 1806 beseitigen wollen. Ihr Sitz wurde erst bei III 1814 entdeckt. Da warf Beethoven die leeren zwei Takte zu Anfang dieser Stelle weg und setzte so

Nach dem Marsch der aufziehenden Wache, der Tyrannen-Arie des Pizarro und dem berühmten Duett Pizarro's und Rokko's,*) das beide Charaktere und die Situation bewundernswürdig treffend und dramatisch zeichnet, tritt nun Leonore mit ihrer grossen Scene auf.

In der zweiten Bearbeitung begann sie mit einem weiblicher — man dürfte sagen, zahmer geführten Rezitativ: „Ach! brich noch



behielt also von da an die bequeme Entwickelung des ersten Entwurfs bei.

So gewiss Beethoven Anlass hatte, zu ändern, und so gewiss er meist glücklich geändert: so erinnert doch unter Andern auch diese Stelle, wie bedenklich es ist, später, nach veränderter Stimmung von der ersten Anlage abzugehn. Man kehrt zu dem entrückten Werke vielleicht gewitzigter, aber gewiss kälter und als ein Andrer zurück.

*) Der Marsch stand, wie er sich in III findet, von Anfang an fest. Die Arie „Ha! welch ein Augenblick," hat in I keine Posaunen, diese sind für II nachgetragen, das im Uebrigen nur durch Kürzungen um wenige Takte an 2 Stellen abweicht. In III ist dem Chor der Wache grösserer Raum gestattet, vielleicht mit Rücksicht auf die gänzliche Streichung seines Mitwirkens am Schlusse des erstens Finales. In I und II nämlich hat der Chor nur einen Passus zu singen, den anfangs von Triolen begleiteten, der im Wesentlichen sich nur in D dur bewegt, während über ihm die triumphirende Stimme des Pizarro schwebt; in III geht diesem Abschnitt ein anderer von finsterer Färbung voran, welchen zunächst der Chor allein führt, von B dur über Es moll, H moll, E moll, C dur, F dur, Fis dur, also in weitgewundener Modulation, und zwar durch die gleichzeitig und hartnäckig behauptete Septime Cis nach dem Grundton D zurückschreitend und erst in den letzten Takten von dem auf Cis pochenden und dann ebenfalls auf D zurückfallenden Racherufen Pizarro's rhythmisch markirt. — Das Duett zwischen Rokko und Pizarro hat sich von I zu II unverändert erhalten, dagegen erscheint es in III in mancherlei Beziehung modifizirt, wenn auch nicht sehr eingreifend. Bezeichnend aber und bedeutungsvoll ist eine Aenderung am Schlusse. Nach der Fermate steigt der Gesang Pizarro's bei der Wiederholung der Worte „dann werd' ich ruhig sein" in I und II mit halben Noten über a h cis d nach e hinauf, in III werden h und d in Achtel aufgelöst. Auf diese Weise wird der Gang bewegter und drückt durch die zweimalige Koloratur, die auf das Wort „ruhig" fällt, die innere Unruhe des Pizarro aus, den Zwiespalt zwischen dem ersehnten und dem thatsächlichen Seelenzustande.

nicht, du mattes Herz!"*) Jetzt hebt sie mit dem sogleich in die Handlung eingreifenden Rezitativ an: „Abscheulicher! wo eilst du hin? was hast du vor im wilden Grimme?" Und dieses Rezitativ ist ungleich energischer geführt; gleich das einbruchartige Auftreten der einander nachahmenden Saiteninstrumente zeichnet die heftige Erregung, in die Leonore durch den Anblick Pizarro's und seine argen Absichten versetzt ist; der Gesang entspricht natürlich dieser Auffassung. Jeder Wendung des Textes schliesst sich das Orchester an; bei den Worten „des Mitleids Ruf" wird es bittend, — bei „doch toben auch, wie Meereswogen, dir in der Seele Zorn und Wuth" malt es das finstre Grollen und Schwanken der Wogen, — bei „so leuchte mir ein Farbenbogen, der hell auf dunkeln Wolken ruht" glänzen duftig schimmernde Harmonien in den hochliegenden Bläsern (Flöte, Klarinette, Fagott, zwei Oboen) und von da wendet sich die Rede rührend einfältig, wie das Sinnen einer im innern Frieden ruhenden Seele zur Arie.

Das Rezitativ ist stets als eine der reizendsten Tonbildungen bewundert worden, und wir theilen ganz gewiss dieses Gefühl. Demungeachtet können wir es nicht für dramatisch durchgeführt erachten, glauben vielmehr gerade in seinen Reizen die Entfernung Beethovens von seinem neun Jahre früher geschaffenen Werke zu erkennen. Damals lebte er in Leonoren und liess sie reden, wie es ihm gegeben war und ihr angemessen schien. Jetzt stellte sich die dramaturgische Schwäche des Auftritts heraus, es musste das neue Rezitativ geschrieben werden. Aber der Komponist lebte nicht mehr in jenen Personen und Zuständen, er stand über ihnen. Da that er nun sein

*) Wenn (S. 339) der Berichterstatter der Allg. mus. Zeit. (VIII, No. 15) nicht im Irrthum ist, so stand diese Arie bei der ersten Aufführung 1805 in F dur, auch würde sie, da in dem ersten Textbuch die Worte „Komm Hoffnung, lass den letzten Stern etc." fehlen, ohne Adagio gewesen sein. Jedenfalls ist sie in dieser ersten Gestalt nicht mehr vorhanden. Wir haben nur die zweite und dritte Bearbeitung, wie sie in II und III erschienen. II unterscheidet sich von III erstens durch das in Wort und Ton völlig abweichende Rezitativ, zweitens im Allegro durch einen von C dur anhebenden und sich allmählich nach E dur hin entwickelnden Vordersatz von 23 Takten, der durch die Hornfiguren im Orchester und die mächtige Koloratur der Singstimme (S. 372) wunderbar spannend wirkt. Erst auf dem vierten Viertel des 22. Taktes setzt, zunächst in den Hörnern, das vordrängende Motiv ein, auf welchem das „ich folg' dem innern Triebe" und das Weitere auferbaut ist. Andere Abweichungen sind von untergeordneter Bedeutung, sie zeigen, dass Beethoven, abgesehen vom Rezitativ in dieser Nummer, vor Allem den Gesichtspunkt zu kürzen und zu vereinfachen im Auge gehabt hat.

Möglichstes, soviel nämlich bei seiner Entfremdung möglich war; er sprach stark, wenn auch nicht durchaus in Leonorens Sinn („Abscheulicher ..... in wildem Grimme,“) und seine Phantasie malte ihm und uns jede Vorstellung, — das Mitleid, das Meeresschwanken, den Hoffnungsbogen, — die Leonoren vor die Seele tritt.

Die Mehrzahl der Aesthetiker verwirft ganz im Allgemeinen das „Ausmalen der Gleichnissworte;“ sie würde Beethoven erinnern, dass ja hier nicht wirkliche Meereswogen rauschen, sondern nur das Bild für Pizarro's Wuth und Groll abgeben. Mit Unrecht. Leonore macht sich nicht mit kaltem ästhetischem Blut eine Metapher zurecht, ihr erregtes Gemüth dichtet die eigene Bewegung in jene Naturbewegung um, sie lebt in ihr, sie schaut sie, ist von ihr ergriffen, Wort, Blick, Geberde folgen der Vorstellung, das Orchester gehorcht. — Nicht hierin liegt ein Unrecht. Aber die Vorstellung ist thatlos, sie ist kontemplativ und steht neben der dramatischen Handlung.

Hier ist es Zeit, das Rezitativ mit der Arie zusammenzufassen.

Betrachten wir die ganze Scene abstrakt als ein für sich bestehendes Musikstück, so können wir kaum Worte genug finden, ihren Reiz, die milde Kantilene, die anmuthige Instrumentation, Alles, was sich sonst einzeln hervorheben liesse, und den einheitvollen Fluss des Ganzen zu preisen. Aber dramatisch — ist diese ganze Scene nicht. Der Blick auf „alte Zeiten“ verlornen Glücks, der Anruf an den letzten Hoffnungsstern, der Entschluss, dem „innern Triebe“ zu folgen: das Alles ist nur Ausdruck dessen, was längst in Leonorens Seele gereift sein muss, bevor wir sie als Fidelio in Handlung sehen; es ist lyrische Kontemplation wie jene Schillerschen Verse

O eine edle Himmelsgabe ist
Das Licht des Auges!

in denen Melchthal bei der Nachricht, dass um seiner That willen der Vater des Augenlichts beraubt sei, sich in Betrachtungen über die Vorzüglichkeiten des Auges ergeht. Die Handlung steht dabei still. Dies ist nach dem dramatischen Eintritt des neuen Rezitativs noch merkbarer, als nach der ersten mehr lyrisch-weiblichen Einführung der Scene. Der musikalische Reiz der Komposition kann das vergessen machen, aber ersetzen kann er den dramatischen Mangel nicht, das dramatische Interesse beginnt eigentlich erst mit dem Finale des ersten Aktes.

Gerade durch die musikalische Anlage, so reizvoll sie an sich

ist, wird jene Bemerkung noch gründlicher gerechtfertigt. Das anmuthige Spiel der drei Hörner und des Fagotts, das sich in den Koloraturen der Singstimme fortsetzt, bedingt Ausbreitung und Vorwalten des lyrisch-musikalischen Elements, ja theilweis des reinen Tonspiels vor dem charakteristisch dramatischen. Beethoven selbst hat das gefühlt. In der letzten Bearbeitung hat er ganze Massen rein musikalischen Elements, und namentlich weite Auslassungen der Koloratur beseitigt, die an sich so gut waren, wie das Uebrige, ja sogar eigenthümliche Züge enthielten (z. B. jenes Hornspiel von Natur- und gedecktem Ton



das einst in der Adur-Symphonie wiederkehren sollte), nur das dramatische Element noch länger zurückdrängten. Allein die Richtung des Ganzen war nicht mehr zu ändern, damit hätte Beethoven den Standpunkt der Oper und seinen eignen ändern müssen.

Was liesse sich über diesen Gefangnenchor im ersten Finale*) sagen, der aus dem Moder feuchter unterirdischer Kerker hervorkriecht, der so weich hingegeben „mit Vertrauen auf Gottes Hülfe bauen“ will, der so trüb und dabei so mannesstark herausbricht bei dem Zauberwort

O Freiheit!

und — bittre Frucht langer, zernörgelnder Knechtung! — gleich wieder zurückbebt, „belauscht mit Ohr und Blick,“ und zur Seite schleicht. Beethoven hat hier eine Saite angeschlagen, die nie verklingen wird, so lange noch Unterdrückung mit Hinterlist und Gewaltthat die Erde besudelt und dem Willen Gottes Hohn spricht,

*) Das 1. Finale hat in II nur in sofern Aenderungen erfahren, als dieses vielfach gekürzt ist (cf. S. 343 No. 1 unter den gestrichenen Nummern). Die daraus hervorgegangene Fassung bildet die Grundlage zu III, in dem erst vom Eintreten des Gouverneurs an gemäss der völligen Umgestaltung von Text und Handlung bis zum Schluss ganz neue Musik anhebt, an deren Stelle früher ein kurzes, kräftiges Maestoso und demnach ein weit ausgeführtes, glänzendes Allegro, Beides in B dur, Pizarros despotisches und rachsüchtiges Wesen und der Seinen Unterwürfigkeit und Ergebenheit schilderte, nicht ohne selbst durch das Gebahren des Bösewichts eine gewisse Hoheit der spanischen Art hindurch schimmern zu lassen, ein Zug durch welchen Beethovens Musik diesen an sich so unsympathischen Charakter durchweg geadelt hat. Aber freilich diese ganze Partie musste fallen zu Gunsten der im Fidelio viel sinnvoller und angemessener gestalteten Schlussscene.

der uns alle zu Brüdern und Herren der Erde berufen, das heisst zur Freiheit und Brüderschaft. Und das hat Beethoven so mächtig gethan, wie seinem Genius und seinem Freiheitssinn und Mannescharakter gemäss und seiner würdig war.

Niemals ist in einer deutschen Oper ein solcher Ruf erklungen.

Aber nun tritt auch Leonore in Handlung und auf die Höhe des Daseins. Von ihrem ersten Ausruf im Finale, „Noch heute?" (soll sich der Kerker ihr aufthun, wo sie den Gatten sucht) da beginnt ihr Drama, da weht der Athem des Orchesters leise, wie die erwachenden Winde in das schlaffe Segel des bang harrenden Schiffers, da erwacht auch in Rokko's hartgewöhnter Brust das Mitgefühl, der Kerkermeister wird wieder Mensch. Leonorens liebliche Hoheit hatte die Tochter bezaubert und das Vatergefühl, der letzte Funke vielleicht im Herzen des Alten, entzündet Mitleid und hülfebereiten Sinn in ihm.

Das Wehen im Orchester wächst, die Diktion wird durchaus dramatisch, nirgends Musik, die nicht zur Sache gehörte. Leonore erfährt den beschlossenen Tod des Unglücklichen, sie mit Rokko soll „nur das Grab graben". Das kündigt unter dumpfem Posaunenhall schauerlich Rokko ihr an und die Bläser über den zitternden Saiten stimmen die Klage an, als säh'n sie schon den Todten niedergestreckt zu ihren Füssen. Sie verstummt.

Da tritt der Genius dieses Drama's, der Leonore heisst, zu Beethoven und erweckt ihm zu Rokko's ruhig gefassten, kühlen Worten:

Wir müssen gleich zu Werke schreiten,
Du musst mir helfen, mich begleiten,

jene weich die Nerven durchwühlenden entathmenden Klänge der Klarinetten und Fagotte



mit dem eindringlichen Anschlag der Saiten, der hohen Oboe und Flöte. Das war nur Beethoven gegeben. Durchschauert (das Orchester verräth's) und fieberbleich bei den Worten

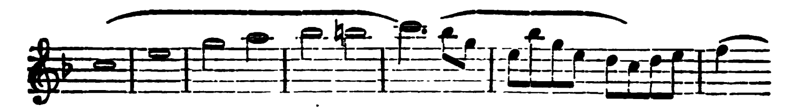
Ich folge Dir, wär's in den Tod!

entgegnet Leonore, in der weibliches Zagen und Heldensinn mit einander kämpfen und der Entschluss in anmuthiger Freudigkeit gefasst wird.

Von diesem Finale an hält die Oper sich in der ihr gebührenden Höhe. Die Einleitung*) zum zweiten Akte, — F moll, von breiten Akkorden der Saiten und Bläser im Wechsel angekündigt, mit den seltsam unheimlich in es—A



gestimmten Pauken, — haucht feuchten Kerkerodem, Florestans Klagen und Ergebung scheinen (im Poco Allegro) in Irrsinn überzugehn. Da ist es Ihr Bild, immer Leonorens, das „ein Engel im rosigen Duft sich tröstend zur Seite“ ihm stellt. Der Gesang wird hier von an- und nachschlagenden Achteln der Saiten und Hörner getragen, neben ihm führt — welches Instrument könnte das sonst so keusch und innig und fein und bestimmt? — führt eine Oboe (zuvor waren nur Hörner, Klarinetten und Fagotte am Wort) ihren stillen ganz eignen Gesang empor,



der wie eine holde Erscheinung emporschwebt und lieblich tröstend sich bei uns niederlässt.**) So zeichnete sich ihm in der Kerkervision

*) Die Introduktion hat erst in III das grossartige Unisono des Orchesters erhalten, welches in langsamem, gleichsam wie vor dem Schaurigen zurückbebendem Gange in Florestans Kerker hinabführt.

**) Ob sich Florestans Arie in II von I unterscheidet, ist nicht festzustellen, da sich I nicht gefunden hat. Wesentlich aber weicht II von III im dritten Theile der Arie ab, was der für III gänzlich veränderte Text (S. oben) forderte. II hat statt des Allegro in F dur nur ein Andante un poco agitato in F moll. Hier stille, ergebungsvolle Klage „Ach es waren schöne Tage, als mein Blick an Deinem hing, als ich Dich mit frohem Schlage meines Herzens fest umfing“, dort, in III, begeisterungsvolle Entrücktheit der Seele, und dem entsprechend der Gesang fast durchweg in die höchsten Lagen gesetzt. Die

Leonorens Bild; Bach in der Klage um Christ und Gluck in Iphigenie hatten dieselbe Stimme vernommen.

Florestan ist in todähnlichen Schlummer oder Ohnmacht gesunken. Leonore und Rokko steigen nieder, sein Grab zu bereiten. Ihre Reden haben erst in der letzten Bearbeitung die melodramatischen Zwischensätze erhalten, sie klingen zwischen die Musik dürr und trocken hinein, mit dem zweifellosen Ausdruck der Wirklichkeit, nach jener hochgespannten Vision von der schärfsten Wirkung. Und nun jenes unsterbliche Grabduett! in dem über Leonorens milden Trostesworten hoch oben im Himmelsblau die Flöte gleich einer weissen Taube schwebt und die zarte Oboe Seufzer des Mitgefühls einmischt, bis endlich das Heldengemüth in reinster Menschlichkeit sich dem noch unerkannten Gefangenen weiht, —

Wer du auch sei'st, ich will dich retten!
Bei Gott, du sollst kein Opfer sein!

und das Orchester sich heroisch bei ihrem Gelübd' erhebt in bekräftigenden Rhythmen, und sie nun erst durch reinste Widmung verdient, dass der Geliebte durch ihre That gerettet, ihr wiedergegeben werde.*)

Komposition in II liegt unter dem trüben Schleier der Melancholie, ist aber doch bewegt, namentlich durch die Sechzehntel-Begleitung, welche den Gesang unruhig umzüngelt. Das Ganze aber ist, namentlich auch in melodischer Hinsicht, liedartig, mehr lyrisch, ohne die energievolle Dramatik des Allegro in III.

*) Das Grabduett hat ganz geringfügige Veränderungen in II erlitten; nur ist eine längere Stelle des Ritornells gestrichen. Für III ist die das Rollen des Steines ausdrückende Basspassage hinzugesetzt.

Das Terzett (Leonore, Florestan und Rokko) ist ein Beispiel der Thatsache, dass B. 1814 öfter die zweite Bearbeitung wieder verworfen hat und auf die erste zurückgegangen ist, und zwar zum Vortheil der musikalischen, auch wohl der dramatischen Wirkung. Er hatte in II die durch die Vereinigung der drei Stimmen gesteigerte Wiederholung vor dem Eintritt des un poco più Allegro aufgegeben und damit, wie O. Jahn gewiss richtig bemerkt, einen wesentlichen Theil seiner Kraft dem ganzen Terzett geraubt. Dass die drei Stimmen dafür gleich im Anfange zusammen eingeführt worden, ersetzt jenen Verlust nicht, vielmehr wird damit die Hauptwirkung vorweg genommen und das Folgende abgeschwächt. Man hat 1806 Beethoven diese Kürzung abgenöthigt. In III stellte er mit richtigem Urtheil die Form von I wieder her (abgesehen allerdings von einigen Aenderungen im Einzelnen).

Das folgende Quartett (Leonore, Florestan, Pizarro, Rokko) zeigt in II fast durchgängig dieselbe Gestalt wie in I. Als hauptsächliche Abweichung ist zu erwähnen, dass B. die Triolen des Trompetensignals, wie sie der entsprechenden Stelle in der zweiten Ouverture konform gewesen, in Achtel und

Was auch dem hochbeglückten Tondichter gemangelt haben mag an dramaturgischen Einsichten und Geschicklichkeiten: ein empfänglich Gemüth für reines Menschenthum und für Tugend und Heldenmuth des Weibes hat er gehabt, — und dazu die schöpferische Macht, was ihm im Gemüth lebte, zu gestalten.

Reicher an dramatischen Gaben steht Mozart neben ihm, wenn man auch nur das Siebengestirn seiner letzten Opern zählt. Hoch an dramatischer Macht und unbedingter Wahrhaftigkeit steht neben beiden Gluck, — eine Dreizahl, der kein Volk auch nur Einen Ebenbürtigen zur Seite stellen kann. Aber weder Gluck noch Mozart haben auch im Drama gerade das gestaltet, was Beethoven beschieden war, so gewiss mehr als eins ihrer Gebilde höher emporragt, als Leonore: das Bild des liebenden, treuen, in Lieb' und Treue heldenstarken, — sprechen wir es nur aus, — deutschen Weibes.

Einst (S. 24) hatte, wie man erzählt, Haydn in Bezug auf Beethoven gesagt: ein Ungläubiger könne nicht fromme Musik schreiben. Mit gleichem Recht oder besserem sprechen wir aus: diese Oper konnte von Niemand geschrieben werden, der nicht das

Sechzehntel verwandelt hat, wie es die dritte Ouverture verlangte. Zwei auffallende Stellen haben beide erste Bearbeitungen gemeinsam. B. beendet nämlich der Situation gemäss das ganze Musikstück mit einer grellen Dissonanz, indem er auf den Dominantakkord A Cis E A Cis nicht die Tonika D folgen lässt, sondern auf den Septimenakkord von A moll (Gis F H D F) zurückgeht, auf welchen vorher das ganze Orchester in mächtigen Schlägen sich gestellt hatte — und auf ihm ruhen bleibt, den ganzen Entscheidungs-Vorgang bis zu der im Duett zwischen Florestan und Leonore folgenden Lösung, in höchster Spannung festhaltend. Im Klavierauszuge hat er des Abschlusses wegen D, also die Tonika, dafür gesetzt. Ferner, die Stelle „Tödt' erst sein Weib" g g g — h hat in diesem H auf „Weib" eine kaum erträgliche Härte, da das ganze Ensemble und das Vorangehende B erwarten lässt. Und doch steht das H in beiden Partituren, in Sing- und Instrumental-Stimmen. Erst der Klavierauszug von 1810 bringt B. Wir möchten glauben, dass Beethoven hier nicht einen Schreibfehler verbessert hat, sondern einen wiederum der Sachlage rücksichtslos gegen das Musikalische dienenden Einfall später aufgegeben hat. Indem er durch das H einst die musikalische Konsequenz störte, charakterisirte er die Erregung Leonorens und ihr Heraustreten aus den herkömmlichen Schranken zaghafter Weiblichkeit.

Die Umarbeitungen für III hat B. „mit gewaltigen Zügen", wie O. Jahn berichtet, in die Partitur I eingetragen. Die Aenderungen betreffen namentlich die Partie des Pizarro. Sein Gesang ist vielfach höher gelegt, ob zum Nutzen des Ganzen, ist fraglich. Uns scheint die aufregende und spannende Wirkung, welche in I das allmähliche Aufsteigen seiner Stimme hervorbringt, einigermassen abgeschwächt zu werden; der oben besprochene Ausruf, mit dem sich Leonore zu erkennen giebt, tönt in III auf Es Es Es B.

innigste Gefühl und die lebendigste Anschauung von heldenhafter Treue im Busen trug.

Wir haben schon ausgesprochen, dass wir die Aenderungen, die Beethoven an der Oper unternommen, im Ganzen billigen, keineswegs aber in allen Punkten für Verbesserungen halten. So scheint uns, beispielsweise, der ursprüngliche Anfang des Duetts zwischen Leonore und Florestan,



*)

*) So beginnt auch das oben erwähnte Gesangstück aus dem Jahre 1803, nur die Viertelnote im ersten Takt fehlt dort. I und II des Duetts unterscheiden sich von III zunächst dadurch, dass sie ein Rezitativ vorangehen lassen, welches in III ganz unterdrückt ist. Doch ist auch II gegen I bedeutend verkürzt. Das Verhältniss ist folgendes:

I.	Rezitat.	76 Takte;	Duett	213	Takte
II.	„	60 „ ;	„	124	„
III.	„	fehlt ;	„	124	„

Das Rezitativ verdankte ohne Zweifel einer instinctiv treffenden Empfindung des Moments seinen Ursprung. Der Mörder ist entflohn, das wieder vereinigte Paar mit sich allein. Wie natürlich, dass Keiner der Beiden die Wirklichkeit der plötzlich eingetretenen Wendung sogleich erfassen kann, dass Leonore erschöpft von seelischer Angst und Anstrengung bewusstlos niedersinkt, und dass Florestan den Gedanken, dass der Kerker sich erschliesst durch der Gattin rettende That, nicht sofort begreift und gläubig aufnimmt. So malt denn das Rezitativ bei Florestan das langsam sich vollziehende Sichzurechtfinden in der Situation und bei Leonoren das allmähliche Zurückkehren des Bewusstseins, dann erst, nachdem dieser Prozess sich vollzogen, fliegt Leonore in die Arme des noch gefesselten Gatten und nun ist es ein und dasselbe Gefühl des Jubels, das gleichzeitig ihrem Herzen entströmt und denselben Ausruf: „O namenlose Freude“ zur Harmonie gesellt auf ihre Lippen führt. Daher müssen wir anerkennen, dass jenes Rezitativ hier völlig berechtigt war, auch in der Ausdehnung welche es in Bearbeitung I hatte. In II sind die Kürzungen desselben nur Folge der äusseren Rücksichten gehorchenden Hast, so schnell wie möglich, zum Ziele des Duettes zu kommen, und wenn es in III gänzlich weggefallen ist, so kann dafür ein dramatisch stichhaltiger Grund nicht geltend gemacht werden, im Gegentheil, es ist in der psychologischen Entwicklung eine Lücke entstanden, und der Uebergang von dem eben noch gefühlten Entsetzen zum Ausdruck der Freude ist in Folge dessen unvermittelt, geschieht sprungweise. Auch die Kürzung des Duetts selbst in II und III ist keine Verbesserung sondern eine Verstümmelung.

weit mehr dem emporgeflügelten Entzücken der Wiedervereinten zu entsprechen, als die neue Bearbeitung, für die sich wohl kaum ein anderer Beweggrund finden lässt, als Rücksicht auf Sängerinnen, denen das hohe H nicht leicht zu Gebote steht. —

Wir haben endlich, ehe wir die Oper verlassen, noch die drei später geschriebenen Ouverturen zu charakterisiren, namentlich mit Hinsicht auf unsere oben (S. 321) zu Gunsten der ursprünglichen abgegebenen Meinung. Auf diesen Punkt ist es jetzt Pflicht, näher einzugehn. Denn gar wohl empfinden wir das lastende Gewicht,

Wenn sich Liebende nach langer Trennung wiederfinden und in solcher Situation wiederfinden, die zugleich Tod und Rettung bringen konnte, so ist es natürlich, dass sie den Moment der glücklichen Wendung voll und ganz auskosten, dass sie unerschöpflich sind, im wenn auch stammelnden Ausdruck ihrer inneren Seligkeit. Diesem natürlichen Drange des Paars, verweilen zu wollen miteinander im Glück und der übrigen Welt zu vergessen, trägt das Duett der Bearbeitung I vollkommen Rechnung. Darum wiederholt es immerfort das Hauptmotiv, aber jedesmal so, dass die sich daran schliessende Erörterung weiter führt, sich steigert und alle Stadien des Entzückens durchläuft, welche in solcher Lage nur durch unnatürliche Vergewaltigung des Innern verleugnet werden könnten. Die Kürzung in den folgenden Bearbeitungen ist daher zum Nachtheil des Ganzen geschehen, und es wäre wohl zu wünschen, dass in den Aufführungen die ursprüngliche Gestalt wieder zur Geltung käme. Die Bearbeitungen II und III stimmen in der Länge und im Allgemeinen auch inhaltlich überein. Nur steht II der ursprünglichen Form insofern näher, als es wenigstens das hohe H im Hauptmotiv und so den Charakter des beflügelten Emporschwingens der Seelen, ferner auch das Zusammenklingen der Stimmen im Hauptmotiv festgehalten hat; III erreicht nur einmal, ganz am Schluss, also mehr des Effekts wegen das hohe H. —

Noch einige kurze Bemerkungen über das zweite Finale. Nach dem, was oben über die Umgestaltung des Textbuches durch Treitschke erzählt worden ist, wird es nicht befremden, dass gerade dies Finale auch in der Komposition III sehr eingreifende Veränderungen erfahren hat die zum Theil einer Neu-Produktion gleich kommen. Schon der Anfang: In III sonnige festliche Heiterkeit in Scenerie, Chor und Orchester (C dur); in I und II das Orchester in leisem, fast unheimlichem Schritt (C moll) chromatisch aufsteigend und den Rachechor des Volkes einleitend, dann die erneute Besorgniss Florestans und Leonorens und ihr Todesmuth ergreifend gemalt, so dass den Hörer selbst Unruhe und Bangen überkommt, bis bei dem Eintritt des Fernando und seines Gefolges sich Alles aufklärt und nun erst die Stimmung Platz greift, die in III von Anfang des Finales an herrscht. Wir können die weite Entwickelung hier nicht mehr verfolgen. Nur so viel sei gesagt, dass II gegen I wiederum bedeutende Kürzungen zeigt, und dass III erst vom meno Allegro in A dur an — Fernando richtet die knieende Leonore auf — die Motive der früheren Bearbeitungen benutzt, jedoch Alles bis zum Schlusse wesentlich umgestaltet, wohl durchweg mit glücklicher Hand. —

mit Beethoven selbst in Widerspruch zu treten. Er, der Meister und Schöpfer, hatte (gleichviel, welchen Einfluss man der Meinung der Freunde beimessen will) die erste Ouverture zurückgenommen und eine andere nothwendig erachtet. Indess — stehen wir denn wirklich gegen Beethoven? Wir stehen zu dem ursprünglichen, von seiner Aufgabe ganz ungestört erfüllten, ganz naiv gestaltenden Beethoven gegen den zweifelhaft gewordnen, der ursprünglichen Anschauung entrückten.

Auf unserm Standpunkte lässt sich die Frage nicht so stellen: welche der Ouverturen hat höhern Werth, ist schöner oder grossartiger? — Geistiges lässt sich nicht messen und wägen, also auch nicht äusserlich vergleichen, sondern nur seinem Inhalte nach erkennen und bezeichnen. Unsere Frage kann nur sein: welches ist der Inhalt jeder dieser Ouverturen und ihr Verhältniss zur Oper?

Die erste Ouverture haben wir schon zu bezeichnen versucht: sie scheint uns den Zustand Leonorens vor dem Beginn der Oper zu schildern. Hier fügen wir nur noch eine Bemerkung hinzu. Alles, was die Einleitung und das Allegro ausspricht, steht im nächsten Bezug zu der Heldin der Oper, der einzigen Handelnden. Was sie zum Handeln treibt, ist das Leid, dem ihr Gatte zum Raub geworden. Sein Bild, sorgfältig abgelöst von dem sonstigen Inhalt der Ouverture, tritt als Mittelsatz zwischen den ersten und zweiten Theil des Allegro. Florestan ist nicht gegenwärtig, handelt nicht mit in der Ouverture, sein Bild nur stellt sich gleich einer Hallucination vor Leonorens, vor unsre Augen; dann verschwindet es spurlos. — Wir werden bald auf diesen Punkt zurückkommen, der uns als tiefsinniger Meisterzug erscheint.

Die zweite Ouverture wurde, wie Schindler erzählt, in der Partie der Bläser nicht wohl ausführbar befunden und führte zur Ausarbeitung der dritten Ouverture, in der die Gedanken der zweiten beibehalten sind, aber in wesentlich veränderter Gestalt auftreten, so dass man wohl berechtigt ist, beide Ouverturen als selbständige Werke zu fassen. Die Ouverture No. 3 erschien 1810 bei Breitkopf und Härtel; No. 2 wurde von eben denselben Verlegern lange nach Beethovens Tode, im Jahre 1842, herausgegeben. Wir wenden uns zunächst zu dieser zweiten, der Urgestalt der dritten.

Gewaltig tritt in der zweiten Ouverture das Orchester, alle Saiten, alle Bläser, vier Hörner, Trompeten und Pauken (nur die Posaunen sparen sich noch) auf, zweimal zu einem hinabsteigenden Gang ansetzend,



und auf Fis ruhend; die Bläser schweigen vom zweiten Viertel des vierten Taktes an. Ueber dem Fis erheben sich seufzergleich die Fagotte. Im folgenden Takte setzt in As dur die krampfhaft schmerzlich gedehnte Melodie ein,



in der wir im zweiten Akte Florestans Klage vernehmen werden, jetzt von Klarinetten, Fagotten und Hörnern angestimmt. Im dritten Takte tritt der Chor der Saiten zu, die Klage zum Ausdrucke schwarzer Trauer fortzuführen. Der Satz hat sich in breiter Modulation von As dur hinweggewendet und schliesst auf A dur.

Hier beginnt ein luftiges Spiel von Flöte und erster Violin, die sich in kurzen leicht und leise dahinschwebenden Arpeggien (Fl: h dis fis, — Vn: h dis fis) ablösen. Bald tritt ein Fagott, dann treten beide dazu, an Florestans Klage mit dem ersten Motiv seiner Arie (c b as, hier h a gis) zu erinnern. Der Stimmchor füllt sich; jenes Spiel wird von Violin uud Bass fortgesetzt, das

Motiv von Flöte, Oboe und Fagott in drei Oktaven aufgenommen und weitergeführt, mächtiger und mächtiger schwillt die Stimme des Orchesters, auch die Posaunen treten zu, bis sich zuletzt das aufgeregte Element des Schalls in Sturmessausen mit zwei gewaltigen Schlägen entladet. Kurze Nachschläge folgen bekräftigend, dann aber kehrt allmählich die Ruhe zurück. Der erste jener Schläge war wieder auf As dur gefallen, von da wendet sich die Modulation zum Ruhepunkt (Orgelpunkt) auf G und bereitet den Eintritt des Allegro vor. Ueber jenem G macht sich wieder das Motiv aus Florestans Arie geltend.

Dies ist die Einleitung. Fragt man nach ihr als einem für sich bestehenden Tonsatze, so ist die Antwort, dass er durch und durch von höchster Bedeutsamkeit, von überwältigender Macht, durch und durch Zeugniss von der Meisterhand ist, die ihn geschaffen. Fragt man näher nach dem geistigen Inhalt und seinem Bezug auf die Oper, so muss ausgesprochen werden, dass der erste und wiederholte Einsatz, — wiederholt, wie man zweimal zu einem Vollbringen ansetzen muss, zu dem die Kräfte fast nicht ausreichen, — keinen Bezug auf die Oper entdecken lässt. Nach diesem Anhang ertönt Florestans Klage und bleibt vorherrschender Inhalt des ganzen Satzes. Wieder muss man preisen, wie meisterlich sie durchgeführt ist, wiewohl uns nicht einleuchtet, dass es so gewaltigen Anlaufs bedurft hat, um zu der sanften Elegie des armen Verlassenen zu gelangen. Man könnte dem Riesengeiste, der das Werk erschaffen, die Worte zur Erläuterung beilegen: „So fass' ich euch mit unwiderstehlich erschütternder Macht! und so trag' ich euch in Einem raschen Schwung, auf den Fittichen meiner Phantasie hinüber in jenen Kerker, den der Unglückliche mit seinen Seufzern bevölkert."

Also Florestan ist das Bild, das die Einleitung einzig uns vorhält. —

Der Hauptsatz, das Allegro, führt ein neues Tonbild



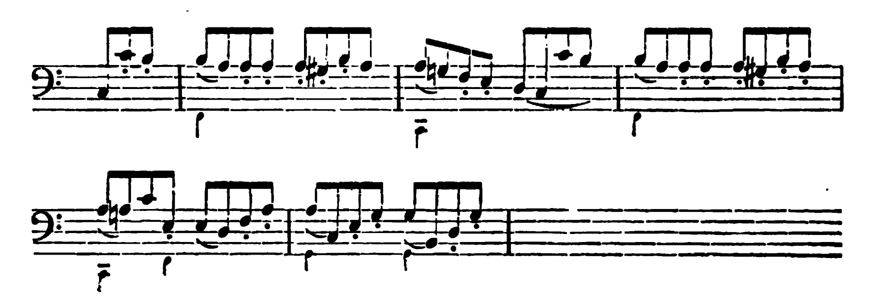
herauf, das sich auf Adlerschwingen stolz und kühn und ruhig, noch zwölf Takte weiter, emporhebt, dann mit gewaltigem Schrei (das ganze Orchester, mit den Posaunen) gleich dem König der Lüfte unbeweglich, vier Takte lang, in schwindelnder Höhe ruht, dies alles über festgehaltenem Basse auf C und mit der ganzen erzgerüsteten Kraft des Orchesters vollendet. Es ist eins der schwungvollsten Gebilde, vielleicht das schwungvollste von allen, die dem Reich der Töne entstiegen sind.

Eilen wir nur zu gestehen, dass wir diesen Gedanken in derjenigen Vollendung mitgetheilt haben, die er erst in der dritten Ouverture, der Umgestaltung der zweiten, erhalten. Es ist geschehn, um denselben in seiner ganzen Mächtigkeit zur Anschauung zu bringen.

Nicht ganz so tritt er in der zweiten Ouverture auf, zu der wir jetzt zurückkehren. Hier sind die ersten zwölf Takte dem Violoncell in der kleinen Oktave, — der dumpfsten Region des Instruments, — gegeben; erst mit dem neunten Takte greift die erste Violin mit bekräftigenden Accenten ein, erst mit dem dreizehnten Takt übernimmt sie als herrschende Oberstimme, bald von der zweiten Violin in tieferer Oktave gestützt, die Melodie; jener Schrei fehlt. Es ist nicht nöthig und wär' unziemlich, die Abweichungen näher zu erörtern; genug, der ganze Satz entwickelt sich in einer Fülle der Macht, die des Meisters symphonischer Dichtung vollkommen würdig ist und drängt sich zu vollbefriedigendem Schluss, etwa wie der erweiterte letzte Schluss einer grossen Ouverture oder Symphonie.

Dieser ganze Satz athmet nichts als Kühnheit, Macht, Heldenthum; jedenfalls gilt das von der vollendeten Gestalt. In beiden Ouverturen ist der Beginn leis' und mässig, in der ersten von beiden ist er sogar in den Schatten der dumpfen Tonlage gestellt und der Satz durch die Vertheilung unter zwei Stimmen gebrochen. Dennoch — es ist Heldenthum. So mag sich das Bild des jugendlichen Alexander vor uns erheben, wie er sich adlergleich aus seinem engen Adlerneste, auf kühnem, breitem Fittich über drei Welttheile siegreich und herrschend emporschwingt. Aber an Leonore die milde, die rein weibliche, die nur durch die zwingende Noth bewegt wird, deren That nur Opfer ist, — denn sie weiss und vermag nichts, als sich auf Gefahr von Freiheit und Leben in die Nähe des Gatten zu bringen, — an Leonore vermögen wir hier nicht mehr zu denken. Ihr Heldenthum ist andrer, stillerer Art, nicht auf Kühnheit und

Macht beruht es, sondern auf Lieb' und Treue, nicht den überwältigenden Aufschrei des Siegs lässt es vernehmen, sondern die „namen-namenlose Freude" der Erlösung. Wir vermögen diesen Satz, so herrlich und aufregend er ist, mit der Oper in keinen Zusammenhang zu bringen.*) Ja, was uns zu diesem verwegnen Geständniss ermuthigt, ist — Beethovens eignes Verhalten. Jener Gedanke ist mächtig genug, um für sich ganz allein als Hauptsatz zu genügen, dem dann in irgend einer andern Region oder Tonart der Seitensatz**) folgen mag. Beethoven aber sendet dem Hauptsatz' einen Nachsatz nach,



der, vom Violoncell piano vorgetragen und von der ruhenden Harmonie der Bläser in weiter Lage weich überdeckt einen ganz andern Sinn giebt, den wir aber wieder nicht mit dem Hauptgedanken oder

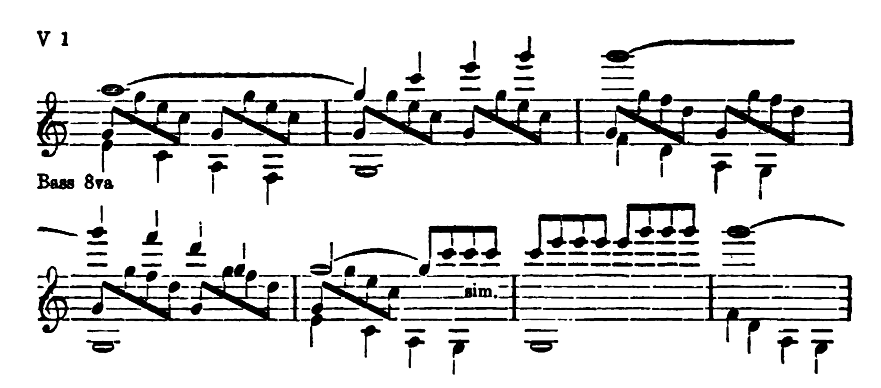
*) Schindler ist über die ursprüngliche und die oben betrachtete Ouverture abweichender Ansicht; er erklärt sich für die letztere gegen die erstere. In der ursprünglichen, meint er, sei das „Charaktergepräge nur in matten Umrissen ausgedrückt;" „das Erfülltsein (Beethovens von Leonore bei der Dichtung der Ouverture) bleibe unbestritten, die Sinnigkeit ihres Inhalts zeuge dafür, Begeisterung aber, Beethovensche Begeisterung sei gar wenig darin."

Wir schätzen Schindler zu hoch, als dass wir nicht für Schuldigkeit anerkennten, seine Ansicht unsern Lesern zur Prüfung vorzulegen. Auch begreifen wir sehr wohl, wieviel gewaltiger aufregend die neue Ouverture gewirkt haben muss, als die ursprüngliche. Nur müssen wir wiederholen, dass wir uns durchaus nicht auf ein Abwägen eines Kunstwerks gegen ein anderes einlassen, sondern einzig die Frage festhalten, welchen Bezug jede der Ouverturen auf die Oper hat. Sollte da und dort für uns entschieden werden, so wünschen wir um so mehr, dass die zweite und dritte Ouverture recht oft in Konzerten zur Ausführung kommen, als würdige Schöpfungen des Meisters, dergleichen nach seinem Hinscheiden nicht mehr gelungen sind.

Unserm verehrten Kunstgenossen Schindler sind wir aber auch hier dankverpflichtet; denn sein Widerspruch ist es, der uns zu nochmaliger Prüfung und ausführlicher Erörterung angeregt hat.

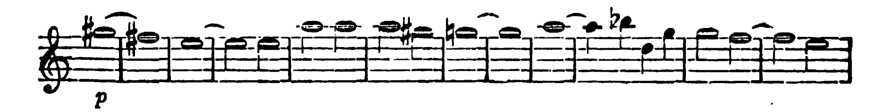
**) Man sehe den Anhang über Form in der Musik.

der Oper in Bezug zu setzen wissen. Jedenfalls ist der neue Satz, der von den Violinen wiederholt wird, nichts als Episode, denn er weicht sofort dem Hauptgedanken, der mit erhöhter Kraft

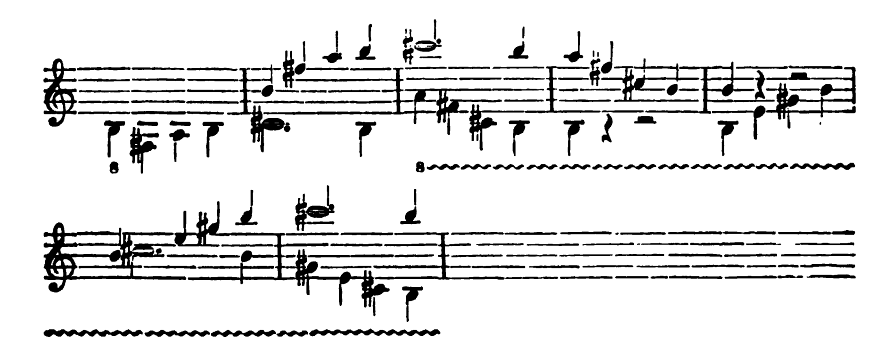


bei vollem Orchester wiederkehrt, schwunghaft von C dur sich nach H moll wirft und von da auf die Dominante von E. Der erste Gedanke hat sich siegreich behauptet und gekräftigt. Dass er unbedingt herrsche, kann man nicht sagen; denn er ist durch jenen fremdartigen Nachsatz unterbrochen und gehemmt worden.

Auf der Dominante von E tritt wiederum die Klage Florestans hervor, natürlich der neuen Ton- und Taktart anbequemt,



von der Oboe zart vorgetragen, von Takt 8 nach F und später weitergeführt. Alsbald greift das volle Orchester mit mächtigen Harmonierufen ein, drängt weiter nach E, wo der Hauptsatz



in verstärkter Gestaltung wiederkehrt und in einem breiten Schlusssatze auf E zu Ende geht.

Der letzte Ton (zwei Takte) ist piano. Es folgt — abermals der Gedanke der Florestan-Arie, diesmal von Violin und Violoncell in F dur ausgeführt. Hier spinnt sich eine Durcharbeitung an, wie sie der Sonatenform im zweiten Theil eigen ist, den Hauptsatz, die Melodie der Arie, das Motiv des Nachsatzes in Wechsel und gegen einander bringend, reich und weit ausgeführt, durch mancherlei Tonarten modulirend, dann den Hauptsatz in höchster Stärke in C moll, in F moll, abermals in C moll, von As dur an in Nachahmung beider Geigen und des Basses weit und mächtig ausführend und mit gewaltigen Rhythmen, dann mit dem Unisono-Erguss aller Saiteninstrumente, der Flöten und Fagotte zu einem Abbruch auf Es leitend. Stände Beethoven nicht zu hoch für solches Lob, so könnte die meisterhafte, ja, überwältigende Durchführung, die an Gewaltigkeit bis dahin nur im ersten Satze der Heldensymphonie ihres Gleichen fand, nicht genug gepriesen werden. Wo ist aber die milde, keusche Oper Leonore geblieben?

Auf Es ertönt von der Bühne heraus das Trompetensignal, das gegen den Schluss der Oper das Nahen des Ministers ankündigen wird. Nach kurzem Zwischenspiel aus dem Hauptsatze wird das Signal wiederholt; leise, Erwartung andeutende Anklänge des Orchesters, dem Mahnruf der Trompete rhythmisch entlehnt, führen die Melodie der Florestan-Arie (diesmal in C dur) zurück, während die Pauken jenen Mahnruf gleich weissagendem fernem Donner nachhallen. Das Orchester geräth in leise wehende Bewegung und stürzt bald in den mit Presto bezeichneten Schluss, der als Kern den Hauptsatz in Erinnerung bringt.

Dies ist, so gut wir zu erkennen und auszusprechen gewusst, Gang und Inhalt der Ouverture. Nicht bedeutungslos scheint es, dass Beethoven, der Vollender der Sonatenform, hier diese Form wählt, aber in einer Weise durchführt, die nur durch ausserhalb der Ouverture liegende Beweggründe hervorgerufen ist. Der Hauptsatz schliesst sich so vollgenügend ab, nimmt, was Beethoven sonst dem Schlusssatz' und Anhang' überträgt, so entschieden in sich hinein, dass ein eigentlicher Seitensatz, den Beethoven stets so sinnvoll mit dem Hauptsatz in Harmonie zu bringen weiss, keine Stätte findet und der erste Theil auf dem der Arie vorausgehenden H zu schliessen scheint, obgleich das nur ein Halbschluss wäre. Man mag die Arienmelodie für den Seitensatz nehmen, muss aber wohl aner-

kennen, dass dieser Seitensatz dem Hauptsatze fremd ist, zumal nach so vollbekräftigendem Schlusse. In solcher Weise hat später K. M. Weber seine Ouverturen potpourri-artig aus fremden, der Oper vorweggenommenen Stücken zusammengesetzt. Niemals aber hat Beethoven in ursprünglichen Werken so gehandelt; er hat stets organisch geschaffen.

Fassen wir die bisherigen Betrachtungen zusammen, so ist Folgendes das Resultat.

Beethoven hat ein mächtiges, seines Geistes und seiner Meisterschaft würdiges Werk geschaffen, von dem wir, — die Oper bei Seite gelassen, — wohl begreifen und zugestehn, dass es aufregender und gewaltiger fassen muss, als die erste Ouverture, dass es auch seinen andern Kolossalbildern, namentlich der Heldensymphonie, näher steht als jene.*) Unbefriedigt oder abgewendet von der ersten Ouverture (gleichviel, ob mit Recht) hat er eine zweite zu schaffen beschlossen, die seine Macht besser bewähre. Dies spricht sich, deutlich wie mit Worten, schon im zweimaligen Ansatze der Einleitung, dann im Hauptsatz' aus.

Allein die Unfehlbarkeit und Frische der ersten Anschauung war verloren gegangen, und sie gerade kehrt nimmer wieder. Dies erweist sich in der Fremdheit einiger Züge, — der Einleitung bis zur Arie, und des Hauptsatzes, — und in der gänzlichen Abwendung von der Hauptperson, deren Charakter und Handlung nicht in einem einzigen Zuge der Ouverture zu erkennen ist und mit dem Hauptgedanken in geradestem Widerspruche steht. Es erweist sich zugleich in der Hinwendung auf die Nebenpartien der Oper, auf Florestan, dessen Arie dreimal ausführlich genug anklingt, — dann auf das Trompetensignal. Dergleichen ist Werk des Gedächtnisses und dramaturgischer Klugheit, nicht Eingebung des seinem Gegenstande ganz hingegebenen Gemüths; Beethoven fing an sich zu erinnern, als er nicht mehr im Herzen der Oper stand. Da wurden ihm zuletzt die Charakterzüge, die er selber gewählt und geschlagen, zu Motiven für die Durcharbeitung, — der heldenhafte Hauptsatz versuchte sich auch in Moll, und die Klage mischte sich mit seiner Mächtigkeit.

Wir wenden uns zur dritten Ouverture.

Ob die (nicht unüberwindlichen) Schwierigkeiten für die Bläser

---

*) Dies scheint uns für Schindlers Auffassung die eigentliche Begründung. Grundloses hat er wahrlich nicht gesagt.

der einzige Anlass zur Ausarbeitung der dritten Ouverture gewesen, bezweifeln wir; jedenfalls hätten sich jene Schwierigkeiten ohne Umarbeitung des ganzen Werks beseitigen lassen. Vielmehr scheint Beethoven von der Gestaltung der zweiten Ouverture nicht befriedigt gewesen zu sein und brachte sein Werk in klarere, damit aber auch grossartigere Gestaltung. Dies werden (wie wir meinen) die Sachkundigen anerkennen, wenngleich sie gegen Einzelheiten der dritten Ouverture Bedenken haben mögen, die wir nicht abweisen.

Schon der Eintritt der dritten Ouverture ist einfacher und grossartiger; der zweimalige Ansatz der zweiten ist zugleich mit den harten Blecheingriffen beseitigt, ein einziger Zug



führt von dem nachdrücklich festgehaltenen ersten Ton abwärts nach Fis, — die Entschlossenheit ist unhemmbar geworden. Von Fis aus folgt — minder wichtige Aenderungen hier und überall bei Seite gelassen, — die dritte Ouverture dem Gang der zweiten, kommt aber schneller (hier mit 7, dort mit 12 Takten) zu jenem Sturmschlag auf As. Nicht die Kürzung an sich ist wichtig, sondern dass die nochmalige Vorführung der Florestan-Arie**) wegfällt. Beethoven hat also erkannt, dass dieses Motiv in der Oper nur zweiten Ranges ist, folglich auch in der Ouverture nicht herrschend werden darf.

Der Schlag auf As wird nicht wiederholt (die Wiederholung war nur äusserlicher Effekt), sondern kurzweg zum Hauptsatze geschritten. Wie weit einfacher und mächtiger dieser sich hier gestaltet, haben wir bereits S. 382 gezeigt. Auch hier tritt Beethoven in der dritten Ouverture mit voller Entschiedenheit auf, während

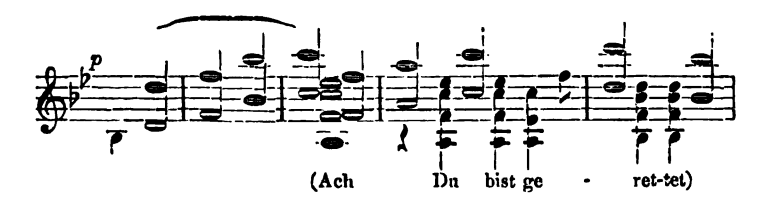
*) Die hinaufgestrichenen Noten sind Bläser, die hinabgestrichenen Saiteninstrumente; das Nähere muss in der Partitur nachgelesen werden.

**) Seite 8 bis 10 der Partitur.

er in der zweiten noch zu schwanken scheint; sollte gleichwohl dieser Gedanke zum Ausdruck kommen, so musste ihm vor andern die entschiedenste und mächtigste Aussprache die gemässe sein. Eine Folge dieser zusammengefassten Darstellung war, dass, was wir in der zweiten Ouvertüre „Nachsatz“ genannt, hier in der dritten als fortströmender Erguss der Hauptstimmen (der Geigen) hervortritt, weder in die dunkle Region des Violoncell's, noch in das piano versinkt, nicht den Hauptsatz unterbricht, sondern vielmehr ihn schwungvoll bewegt fortsetzt. Nun bedarf es auch nicht der Verbreiterung, die sich dem wiederkehrenden Hauptsatz' anhängen musste; er ist gar nicht abgetreten.

Jene Verbreiterung führte die Arie zurück. Hiervon weiss die dritte Ouverture nichts, — abermals eine Bestätigung unsers Widerspruchs gegen das Hervorheben des Motivs, die Beethoven selber thatsächlich gegeben. Sie führt, gleich ihrer Vorgängerin, auf die Dominante von E, bringt hier aber einen wirklichen und nicht fremdartigen Seitensatz und einen zum Hauptsatze zurückgreifenden Schlusssatz. — Von dem auf Fremdes (im Verlauf der Ouverturengedanken Fremdes) zurückgreifenden, fast phantastisch zu nennenden Gange der zweiten Ouverture hat Beethoven sich zu der sichern und klaren Gestaltung zurückgefunden, die er selber in seinen Werken zur Vollendung gebracht. Will man ihn dort genial nennen, so war er hier genial und Meister.

Der zweite Theil (der Sonatenform) beschäftigt sich hauptsächlich mit dem Hauptsatze, der aus dunkel bedrohlichem Gewühl hervortritt und zu einem Ruhepunkt auf B führt. Hier erschallt jenes Trompetensignal, das einst in der zweiten Ouverture von den Wienern, für ein Posthorn gehalten, so arg missverstanden wurde. Die dritte Ouverture lässt wenigstens die Melodie folgen,



welche in der Oper ebenfalls dem Signal folgt und mit den Worten das Gefühl der Erlösung weckt. Sollte das Signal gegeben werden, so war der erläuternde Nachsatz kaum zu missen. Er gewährt mit

der nach Ges entschwebenden Wiederholung einen Ruhesitz mitten im Andrang stürmischer Vorstellungen, der ungemein wohlthut.

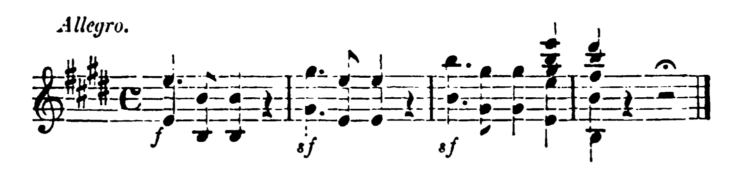
Wir müssen uns die weitere Begleitung dieser dritten Ouverture versagen. Ohnehin trifft sie, was bei der zweiten (deren vollendete Gestalt man sie nennen muss), in Bezug auf die Oper angemerkt worden. An sich selber ist sie ein unvergleichliches symphonisches Werk; allein als Ouverture zu der Oper Leonore, das heisst: als Ouverture, die uns in den Vorgang und Sinn der Oper, zu dem Kernpunkt und Herzen derselben führt, vermögen wir sie nicht anzuerkennen, vielweniger als einen so innig vorbereitenden und ergänzenden Prolog wie die erste Ouverture. Allerdings nimmt die dritte drei bedeutende Momente der Oper in sich; erstens die Melodie aus Florestans Arie, zweitens das Signal, drittens jene Melodie, die dem Signal bedeutungsvoll folgt. Allein solche Vorausnahmen aus der Oper, so geläufig sie besonders seit Beethoven oder Mozarts Don Juan den Opernkomponisten geworden, sind doch nur von zweifelhaftem Werthe. Sie deuten symbolisch auf Momente hin, die wir noch gar nicht kennen, die uns also nicht ihre Bedeutung in der Oper, sondern nur den Sinn eröffnen können, den sie möglicherweise an sich selber haben. Nun ist die Florestan-Melodie, aus ihrem scenischen Zusammenhange herausgenommen, anmuthend, sanft, sehnsuchtsvoll, — Aehnliches lässt sich von der oben angeführten Melodie sagen, aber mehr nicht. Die Trompetenfanfare ist sogar, so lange die ihr beigelegte Bedeutung nicht ausgesprochen, undeutbar. Unmöglich können dergleichen Einzelheiten mit einer durch ihren ganzen Zusammenhang und Sinn hindurch bedeutsamen Ouverture verglichen werden.

An diese dritte (oder zweite und dritte) Ouverture ist Beethoven offenbar mit dem gerechten Selbstgefühl seiner Macht und mit dem Vorsatz getreten, sich bei der Einführung eines edlen und grossartigen Werkes dessen und seiner selbst würdig zu erweisen. Diese allgemeine Stimmung und Richtung finden wir ausgesprochen und können das Werk — selbst mit Einrechnung jener seltsamen Stelle (S. 46 bis 50 der Breitkopf-Härtelschen Partitur). wo die Flöte so kindsköpfig (wir finden kein ander Wort) mit dem Fagott spielt — als eine der grossartigsten symphonischen Dichtungen bewundern und lieben.*) Nur Leonore kommt uns dabei

*) Wie anders man einst über dieses Wunderwerk dachte, zeigt in ergötzlicher Weise ein Brief in Kotzebue's Zeitschrift „der Freimüthige" vom 11. 9. 1806.

nicht in den Sinn, weil sie Beethoven nicht im Sinne gewesen ist, und der Fall von ihr zu Marzellinens Arie oder Duett herab ist gar tief.

Noch ferner stand Beethoven 1814 seiner Oper, als er die letzte Ouverture zu ihr, die in E dur schrieb.*) Jedem aufmerksamen Hörer wird wohl schon, wenn er auch in die Geschichte der vier Ouverturen nicht eingeweiht ist, eine gewisse Hast in der vierten fühlbar geworden sein, die sonst Beethoven gar nicht eigen ist, selbst bei seinen lebhaften Orchestersätzen nicht, z. B. der F dur-Symphonie. Sollte sich nicht darin die Unruhe verrathen, in die ihn die Rückkehr zu einem schon fern gerückten Werke versetzen musste? Diese Hast ist gar nicht zu verkennen; sie deutet sich schon in der kurzen und kurzgliedrigen Intrade



an, nach der das Adagio mit lockenden Horn- und Klarinett-Klängen sich meldet, um der Intrade zu weichen, die diesmal in A dur auftritt, um dann erst in still erregter Tiefe sich auszubreiten, und rätselhaft uns irgend etwas noch im geheimen Brüten Werdendes oder Kommendes erwarten lässt.

Das bringt nun das Allegro. Sein Hauptsatz ist es, den die Intrade angedeutet und der nun vom hellen E-Horn

---

„Vor Kurzem wurde die Ouverture zur Oper Fidelio im Augarten gegeben, und alle parteilosen Musikkenner und Freunde waren darüber einig, dass so etwas Unzusammenhängendes, Grelles, Verworrenes, das Ohr Empörendes, schlechterdings noch nie in der Musik geschrieben worden sei. Die schneidendsten Modulationen folgen auf einander in wirklich grässlicher Harmonie, und einige kleinliche Ideen, welche auch jeden Schein von Erhabenheit daraus entfernen, worunter z. B. ein Posthornsolo gehört, das vermuthlich die Ankunft des Gouverneurs ankündigen soll, vollenden den unangenehm betäubenden Eindruck . . . . . .

Der Brief schliesst satyrspielartig mit dem Preise einer „herrlichen“ Ouverture von Andreas Romberg, „die der Beethovenschen zum vollen Gegenstücke dienen kann“! ! !

*) Unzweifelhaft ist, wie oben erwähnt, dass Beethoven 1814, bevor er diese Ouverture schrieb, eine Umgestaltung der allerersten, schon vor der öffentlichen Aufführung zurückgelegten, versucht hat.

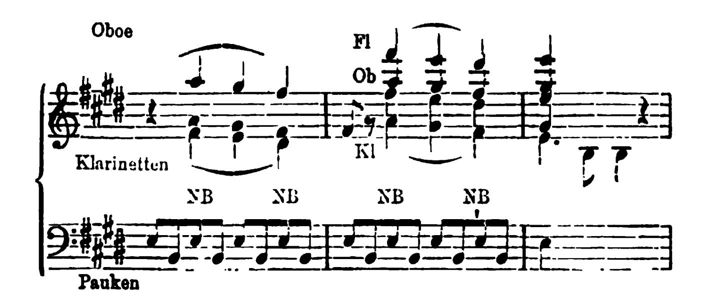


sanft hinauslockend intonirt, von der Klarinette wiederholt und hell und feurig hinausgeführt wird. Gäb' es eine Oper von Kaiser Max, oder noch besser von König Franz, der mit seiner Geliebten und dem buntgaukelnden Hofstaat üppiger Damen und muthiger Herren von Fontainebleau hinauszog in den sonndurchblitzten Wald: man könnte sich keine schönere Ouverture denken; und das läge keineswegs blos im Horneinsatz, sondern im Ganzen. Derselbe Sinn spricht sich im Seitensatz



aus, der wieder vom Hornklang eingeleitet und wieder kurzgefasst und kurzgegliedert ist, dann aber, wie der Hauptsatz, sich breit und glänzend hinausführt zum eben so kurzgefassten Schlusssatz und Theilschluss.

Der zweite Theil beschäftigt sich nur mit dem Hauptsatze, hat sein unerschöpflich Spiel auf das Artigste mit dem ersten Motive (ersten Takte) desselben, das zur Oktav erweitert in den Violoncellen, im Pizzicato der Bratschen, Violoncelle und Bässe, der Hörner, der Pauken mit diesem



muthwilligen Ausgange (bei NB wieder Oulibicheffsche Doppelakkorde) geschäftig ist, und uns, wir wissen kaum wie, in den Anfang (Theil 3) zurückversetzt. Der Anhang bringt die Einleitung,

Intrade und Adagio, zurück und ein bis zur Wildheit gesteigertes, von dem Motiv gar nicht mehr ablassendes Presto zum energisch-aufgeregten Schlusse.

Es ist eine der geistreichsten, von Talent und Kunstgeschick funkelnden Kompositionen. Aber von Leonore keine Spur. Dasselbe haben wir von ihren Vorgängern aussprechen müssen.

Er hat keine Oper mehr geschrieben.

Nicht der Wille hat ihm gefehlt und den Kunstfreunden nicht das Verlangen, mehr Opern von ihm zu empfangen. Allein es sollte sich auch an ihm bewähren, dass wir nicht von unserm eignen Willen, sondern von unserer uns oft selbst nicht vollkommen klaren Bestimmung die letzte Entscheidung empfangen, dass wir bestimmt werden, indem wir zu bestimmen meinen.

Beethovens Selbstgefühl und Selbstvertrauen war durch das Schicksal seiner Oper 1805 und 1806 betroffen, seine Energie durch die vielfachen Umarbeitungen auf eine starke Probe gesetzt. Aber das sichere Bewusstsein von seiner Kraft und dem Werthe seiner Leistung blieb unerschüttert.

In diesem Bewusstsein bewarb er sich im Jahre 1807 bei der Direktion der kaiserlichen Theater um Anstellung als Opernkomponist. Er machte sich anheischig (cf. Nohl, Briefe No. 46), jährlich eine grosse Oper zu komponiren und ausserdem kleinere Gelegenheitsstücke zu liefern; dafür verlangte er ein festes Gehalt von 2400 Gulden nebst dem Reinertrag der dritten Vorstellung jeder neuen Oper und die Gewährung eines Tages im Jahre zu einer Benefiz-Akademie im Theatergebäude. Dies Gesuch blieb erfolglos. Demungeachtet ward der Vorsatz, Opern zu komponiren, bis an das Lebensende niemals aufgegeben; künstlerische Neigung zu dergleichen Arbeiten war nicht der einzige Antrieb dazu, auch das wohlbegründete Verlangen, sich durch dergleichen augenfälligere (sogenannte grössere) Leistungen in Ansehn und Einnahme zu steigern, — ein Verlangen, dem Niemand sein Recht absprechen wird, sobald es mit dem Berufe, nicht gegen ihn geht.

Um einen passenden Text zu erlangen, trat er in den Jahren 1808 bis 1814 mit mehreren Dichtern, mit Collin, Treitschke, Theodor Körner in Verbindung. Collin soll ihm nach Reichardts vertrauten Briefen (I, 161) 1808 ein Libretto „Bradamante“ angeboten haben, doch wollte ihm die Welt des Wunderbaren, die in dem Stoff einen grossen Raum einnahm, nicht behagen. Reichardt hat den Text

später selbst in Musik gesetzt. Viel mehr Beifall fand bei Beethoven das Sujet des Macbeth. Collin bearbeitete den Text, kam aber, wie es scheint, nicht über den ersten Aufzug hinaus, der in dem Hoftheatertaschenbuch von 1809 abgedruckt ist. Beethoven hat trotzdem die Komposition in Angriff genommen und einige wenige Skizzen dazu hinterlassen, namentlich zum Hexenchor, in welchen die Ouverture überleiten sollte (cf. Nottebohm, Musikalisches Wochenblatt, 1879, No. 10 — Thayer, Beethoven III, S. 88). Was Collin verhindert hat, die Dichtung zu vollenden, ist unbekannt. Jedenfalls machte sein Tod i. J. 1811 seinem und Beethovens Vorhaben ein Ende. Körner hatte für ihn an einem „Odysseus“ gearbeitet, Treitschke hat ihm zwei Stoffe zu Opern zu gestalten gesucht, 1811 „die Ruinen von Babylon“, 1814 „Romulus“. „Daneben aber kam Beethoven,“ wie Jahn berichtet (Ges. A. 298), „auf den Gedanken, eine italienische Oper zu schreiben. Zur Vorbereitung auf dieselbe wollte er sich zunächst in Geist und Weise italienischer Poesie und Musik einleben und für sich eine Schule der Beschränkung auf die harmloseste Einfachheit des musikalischen Ausdrucks und leichte Sangbarkeit durchmachen. Zu diesem Zwecke lieh er sich am 26. Juli 1814 Metastasio's Werke und komponirte eine Reihe seiner anmuthigen Strophen, wie sie ihn bei der Lecture ansprachen, für zwei, drei oder vier Stimmen ohne Begleitung, die meisten derselben mehrfach (cf. Thayer, Chronol. Verzeichniss No. 264, wo auch die Anfänge der noch ungedruckten Gesänge mitgetheilt werden). So war er von Plänen und Eifer erfüllt, sich für ihre Ausführung tüchtig zu machen. Plante er wirklich eine italienische Oper, so war ihm das sicher nicht Herzenssache. Eine welsche Oper hätte er, wäre sie vollendet worden, nicht weniger als jene Arietten unter die Exercitien für die Behandlung der Singstimme gerechnet. Man bedenke, dass ihm „des italienischen Zuschnitts“ wegen Mozarts Don Juan weniger lieb war als die Zauberflöte. Andererseits werden wir bald sehen, dass seine Phantasie einige Jahre später vorübergehend wirklich für die Welschen erregt war.

In Beethovens Tagebuch ferner aus dem Jahr 1816*) finden sich, von ihm selber geschrieben, folgende Worte: „Etwas muss geschehen — entweder eine Reise und zu dieser die nöthigen

*) Schindler Th. I. S. 265 der neuen Ausgabe. Die Tagebücher von 1813, 1814, 1816, 17, 19, 20, 23, einst in Schindlers Besitz, sind wichtige Quellen.

Werke schreiben, oder eine Oper, — solltest du den künftigen Sommer noch hier bleiben, so wäre die Oper vorzuziehen, im Falle nur leidlicher Bedingnisse — ist der Sommeraufenthalt hier, so muss jetzt schon beschlossen werden, wie, wo? — Gott, helfe, du siehst mich von der ganzen Menschheit verlassen, denn Unrechtes will ich nicht begehen, erhöre mein Flehen doch für die Zukunft nur, mit meinem Karl" (seinem Neffen) „zusammen zu seyn, da nirgends jetzt sich eine Möglichkeit dazu zeigt — o hartes Geschick, o grausames Verhängniss, nein, nein, mein unglücklicher Zustand endet nie." — Hier fasst er also, vom Gefühl seiner Verlassenheit und Bedürftigkeit gepeinigt, den Vorsatz zu einer Oper aus rein persönlichen Rücksichten in das Auge.

In demselben Jahre wendet er sich daher an die einstige Darstellerin des Fidelio, die inzwischen für das Berliner Hoftheater gewonnene Milder — seit ihrer Vermählung mit einem, wie es scheint, wenig zu ihr passenden Manne, dem Juwelier Hauptmann, Milder-Hauptmannn geheissen — mit der Bitte, den Baron de la Motte Fouqué zur Dichtung eines Textes für ihn zu gewinnen. Natürlich ebenfalls vergeblich.*)

---

*) Der Brief lautet buchstäblich:

„Wien, den 6. Januar 1816.

Meine werthgeschätzte, einzige Milder, meine liebe Freundin!

Sehr spät kommt ein Schreiben von mir Ihnen zu. Wie gerne möchte ich dem Enthusiasmus der Berliner mich persönlich beifügen können, den Sie in Fidelio erregt! Tausend Dank von meiner Seite, dass Sie meinem Fidelio so treu geblieben sind. — Wenn Sie den Baron de la Motte Fouqué in meinem Namen bitten wollen, ein grosses Opern-Sujet zu erfinden, welches auch zugleich für Sie passend wäre, da würden Sie sich ein grosses Verdienst um mich und Deutschlands Theater erwerben; — auch wünschte ich solches ausschliesslich für das deutsche Theater zu schreiben, da ich es hier mit dieser knickerigen Direkzion nie mit einer neuen Oper zu Stande bringen werde. — Antworten Sie mir bald, baldigst, sehr geschwind, so geschwind als möglich, aufs geschwindeste — ob so was thunlich ist. — Herr Kapellmeister B. hat Sie himmelhoch bei mir erhoben und hat Recht; glücklich kann sich derjenige schätzen, dem sein Loos Ihren Musen, Ihrem Genius, Ihren herrlichen Eigenschaften und Vorzügen anheimfällt — so auch ich — wie es auch sei, alles um Sie her darf sich nur Nebenmann nennen, ich allein nur führe mit Recht den ehrerbietigen Namen

Hauptmann

in mir ganz im Stillen Ihr wahrer Freund und Verehrer

Beethoven."

Der Brief hat noch ein Postskript, das wir weglassen. Es macht die obige Angelegenheit noch einmal dringend und bewegt sich in heiter-galanten,

Endlich scheint die Erfüllung seines Wunsches näher zu rücken; 1823 erhält er von Seiten der Theaterverwaltung den Antrag, eine neue Oper zu schreiben. Zahlreiche Texte werden vorgeschlagen; er selbst wünscht einen Stoff aus der griechischen oder römischen Geschichte. Im Februar 1823 ist von drei verschiedenen Opernstoffen die Rede.*) Zuerst spricht Beethovens Bruder Johann von einem indischen Stoffe: „Lichnowsky (Moritz) hat mir das Opernbuch zum Lesen gebracht, es ist von Schlegel nach einem indischen 2000 Jahr alten Gedicht. — Es ist romantisch, mir gefällt es . . . . . . Mir gefällt es sehr gut, willst du es lesen, so will ich dir es da lassen, doch müsstest du es bald lesen.“ Dann kommt ein andrer Stoff zum Vorschein: „Wanda, Königin der Sarmaten, es kommt auch der Geist der Libussa darin einigemal vor.“ Lichnowsky bringt einen dritten Stoff zur Sprache: „Was für Momente sind in der Johanna d'Arc romantisch und gross.“ Für diese Johanna wird Kind als Bearbeiter genannt. Sehr bald tauchen zwei neue Projekte auf. Im Frühling schlägt ihm sein Advokat Dr. Bach den Fiesko als Oper vor.

„Schiller und Beethoven — diese zwei Namen sind würdig bei einander zu stehen. Ich selber singe eine Part. im Fiesko von Ihnen geschrieben“ versichert der launige Sachwalter. Und im Winter ist es wieder Schiller, der den Stoff geben soll; „das Buch vom Taucher ist sehr hübsch!“ lesen wir von unbekannter Hand. Denn nichts ist bekanntlich vor diesen Opernbuchmachern sicher, kein Dichter vor ihrer marodirenden Hand und kein Unschuldiger vor den Fallen, die sie den Opernlüsternen stellen. Es liegt etwas Peinliches in diesem Andrängen und Hineingreifen in die dem Künstler so nöthige Stille und Sammlung.

Ernstlicher nahm zur selben Zeit ein anderer Stoff Beethoven und die Freunde in Anspruch: Melusine, eine Oper, die Grillparzer für den Meister gedichtet hatte. Im März oder April 1823 berichtet Lichnowsky darüber: „Die Oper ist schon fertig . . . . Das Buch ist bei der Direktion, und wird Ihnen bestimmt zugeschickt. Es ist das Mährchen Melusin.“ Beethoven war auf die Annahme der Oper eingegangen. Zu Ende des Oktober 1823 fragt ihn die Sängerin

---

sogar in Noten gebrachten Versicherungen seiner Ergebenheit und in scherzhafter, bekanntlich auch sonst von Beethoven oft beliebter Spielerei mit dem Namen Hauptmann.

*) Alles Nachfolgende aus den Konversationsheften.

Ungher: „Haben Sie schon für Melusine etwas fertig? Forti (der Sänger) hat es (das Gedicht) gelesen und ist davon entzückt; ich dächte, er wäre der passendste, die Rolle des Ritters zu spielen.“ Grillparzer selbst erklärte sich gegen den Grafen Lichnowsky zu jeder (Beethoven etwa wünschenswerthen) Veränderung bereit, sprach auch gegen Beethoven aus: „Ich mache diejenigen Veränderungen, welche Ihnen nothwendig dünken.“ Hierbei scheint Beethoven*) mit bestimmtern Vorschlägen vorgegangen zu sein; denn Grillparzer schreibt weiter: „Ich bitte, mir ungefähr eine Idee für das Duett zu geben; denn ich füge meine Gedanken den Ihrigen in Betreff dessen, was gesungen werden soll ..... Die Erfindung einer neuen Handlung erkenne ich als nothwendig; sie ist aber nicht das Werk eines Augenblicks; weit schneller ist die Ausführung da, als die Erfindung.“ Etwas später fragt Grillparzer: „Sie haben die Melusine wieder vorgenommen? Haben Sie schon angefangen zu komponiren? Wollen Sie mir wohl aufschreiben, wo Sie Aenderungen wünschen? .... Weil denn doch das Stück mit einer Jagd beginnen muss — vielleicht, wenn die letzten Töne eines verhallenden Jagdchors sich nur mit der Introduktion mischen, ohne dass die Jäger selbst auftreten ... Sie wollen bis September (1824) es (das Werk) dem Theater übergeben.“

Ernst schien es mit der Unternehmung: der Theaterdirektor Duport war der Annahme von Seiten Beethovens gewärtig, Lichnowsky mahnte um dieselbe, die Sänger (wie wir gesehen) drängten, der Bruder Johann rief mit nobler Passion: „Diese Oper muss dir allein 12000 fl. eintragen.“ In derselben Zeit hatte auch der Generalintendant des Berliner Theaters, Graf Brühl, Beethoven um eine Oper gebeten; Beethoven hatte Melusine vorgeschlagen, Brühl das Gedicht belobt, aber wegen seiner Aehnlichkeit mit Hoffmanns Undine, die gerade auf dem Repertoir stand, abgelehnt, — was jedenfalls dem Gang der Sache in Wien nicht Eintrag thun konnte.

Demungeachtet ging sie nicht vorwärts. Zu Ende 1824 äussert wieder der Bruder: „Alles fragt nach der Oper, du sollst doch bald wieder an Duport schreiben.“ Allein wunderlicher Weise scheint man im Herbst 1825 noch nicht über den Anfang hinausgekommen zu sein; denn da fragt der Bruder wieder: „Hast du die Melusine schon gelesen? ich möchte sie gern abschreiben.“ Und zugleich

*) Seine Aeusserungen fehlen.

wurde ihm wieder zugemuthet, das lang gehegte Vorhaben aufzugeben. Denn auch Rellstab fand sich damals bei Beethoven ein, der Verfertiger des Franz von Sickingen und der Bernhard Kleinschen Dido, und erbot sich, einen Text zu liefern. — „Wie wird Ihnen (lesen wir von seiner Hand in den Konversationsheften) ein Stoff, etwa wie Lodoiska von Cherubini, zusagen? Den Schauplatz würde ich gern nach Alt-Schottland verlegen und dazu Walter Scotts Charaktere benutzen. In solchem Stoff eint sich auch das Komische am besten mit dem Ernst.“ Im Frühling 1826 erneuert die Hoftheater-Intendanz den Antrag von 1823. Schindler meldet: „Ich komme mit einem sehr angenehmen Auftrag an Sie von Duport. Er lässt sich Ihnen schönstens empfehlen, ob Sie entschlossen sind, eine Oper für das Hoftheater zu schreiben. Er verbürgt Ihnen, wenn Sie sich entschliessen, einen schriftlichen Kontrakt, und will, wenn Sie es verlangen, das Geld irgendwo deponiren, damit Sie keinen Zweifel in die prompte Abführung des Honorars machen dürften.“ Die Absicht bei diesem seltsamen Anerbieten ist offenbar gewesen, Beethoven zur Annahme und Ausführung zu bewegen.

Während dieser Unterhandlungen, ungefähr gleichzeitig mit den Bewerbungen, die von den Hoftheatern Wiens und Berlins ausgingen, geräth Beethoven, der durch und durch deutsche Komponist und deutsche Mann, in eine den deutschen Sängern ungünstige Stimmung und in grosse Vorliebe für die italienischen Sänger (Lablache, Rubini u. s. w.), dieselben, die mit Rossini's Opern im Laufe des Jahres 1822 den Sinn der Wiener von seinen Schöpfungen abgewendet, wie wir weiter noch erfahren werden; er verspricht (nach Schindler ohne weitere Aufforderung), im nächsten Jahre (1823) mit der Komposition einer Oper für sie beginnen zu wollen. Nach anderm Bericht erhielt er vom welschen Theaterunternehmer Barbaja selber, der Rossini nach Wien geliefert hatte, den Antrag zu einer dreiaktigen Oper, die Biedenfeld nach Schillers Bürgschaft bearbeitet. Beethoven soll verlangt haben, dass der zweite Akt, das Hochzeitfest, dem von ihm sehr geschätzten Weigl übertragen würde, weil ihm selber solche selige Heiterkeit nicht zusage. Schindler hält diese Nachricht für unbegründet, und wir sind hier wie überall geneigt, den thatsächlichen Angaben des nächststehenden Augenzeugen vor andern zu vertrauen. Ohnehin war uns schon der Entschluss Beethovens, mit Weigl — und überhaupt mit Jemandem ein Werk gemeinschaftlich zu

arbeiten, unglaublich erschienen. Jedenfalls ist nichts daraus geworden.*)

Bezeichnend ist eine von Nohl (Beethovens Leben III, 261) mitgetheilte Tagebuchnotiz aus dem März 1820: „Poesie du selbst machen, zuweilen die Sylbenmasse der Oper nachahmen etc. oder sonst ein gutes Lehrbuch, Professor Stein oder ein anderer (sic) der Poesie deswegen fragen."

Verzweifelnd also an der Möglichkeit, durch Andere einen zusagenden Text zu erhalten, will er Dichter und Komponist in sich selbst suchen, um Beides, Gedicht und Musik, aus einem Geiste zu schaffen. Er würde freilich bald gesehen haben, dass mit Formgewandtheit allein, die er an sich vermisst, der Genius der dramatischen Dichtkunst nicht heraufbeschworen wird. —

Und damit dem oft unerfreulichen Andrang in dieser lang umhergetragenen Angelegenheit wenigstens ein holder Schluss werde, fand sich im Februar 1827 — wenig Wochen vor dem Hinscheiden des Meisters — Nanette Schechner bei ihm ein, die Rose zugleich und Fackel unter den damaligen Sängerinnen. „Es freut mich unendlich," — sprach sie, die so oft als Leonore-Fidelio Alles entzückt hatte, — „das Glück zu haben, unsern grössten Kompositor persönlich kennen zu lernen." Er scheint seiner Absicht, eine Oper zu schreiben, gedacht zu haben; denn sie äussert: „Ich werde mir alle mögliche Mühe geben, ein gutes Buch zu finden, um so glücklich zu sein, vielleicht eine Partie darin zu finden, da ich schon den Fidelio mit so viel Glück in München gebe." — Es war eine Rose, auf das offene Grab gelegt, sei ihre Hoffnung ernstlich gewesen, oder habe ihr Zuspruch nur auf die Labung des edlen Künstlergeistes gezielt. —

Wir haben die Ausführlichkeit des Berichts nicht gescheut, um unser Wort zu befestigen, dass es Beethoven nicht beschieden gewesen, nach Leonore noch eine Oper zu schaffen. Der Entschluss war da, die Verhältnisse waren günstig, — warum kam es in zwei Jahrzehnten seit Leonore nicht dazu?

*) In Beethovens Nachlass, den Schindler an sich nahm, fand sich eine Reihe von Operntexten, die Beethoven vorübergehend ins Auge gefasst zu haben scheint. Von einigen begreift man sofort aus dem Titel schon, wie wenig sie den Sinn eines Beethoven zu begeistern im Stande gewesen: Bacchus — Wilhelm Pen oder die Verlobten — Die Apotheose im Tempel des Jupiter Ammon — Wladimir der Grosse — Der betrogene Ehemann oder der reiche Pächter — Die Gründung von Pensylvanien.

Weil unbeschadet des unschätzbaren Werthes der Leonoren-Komposition die Opernbühne nicht Beethovens Schauplatz war. Auf ihr hätte er besten Falls „ein zweiter Mozart“ werden können; in den Annalen der Kunst zählen aber nur die Ersten. Ja, auch dieser zweite Rang wär' ihm nicht beschieden gewesen; dazu fehlte ihm Mozarts Vielseitigkeit und Vielgewandtheit für alle die grossen und kleinen Gestalten des Lebens, dazu fehlte dem in seiner Taubheit Gefangenen und Vereinsamten der rege Zusammenhang mit dem Leben, ohne den, wie es scheint, ein Dramatiker nicht fertig werden kann. Er war durch ein Verhängniss, das nur ihn treffen durfte, in das Mysterium seines Innenlebens und damit in das tiefste Mysterium seiner Kunst gewiesen; da ward ihm Leonore geschenkt, ihm zum Labsal und den Andern zum Zeichen seiner Hoheit. Nun hätt' er sich nach Leonore mit dem Zauberweib Melusine befassen sollen? oder mit den blutgetränkten Macbethgestalten? oder mit den schwarzzöpfigen Wendenmädchen? oder mit römischen Helmen und Schwertern? Und das Alles ohne wahren inneren Beruf? — denn sonst hätt' er sich entschieden und hätte geschaffen.

Ein gütiges Schicksal wollte, dass er nirgends anders, als in höchster Vollendung erscheine.

Ende des ersten Theils.

Berliner Buchdruckerei-Actien-Gesellschaft
Setzerinnen-Schule des Lette-Vereins.

